

હિતેન્દ્ર દેસાઈ



ગૃહ, માહિતી અને કાયદા મંત્રી,

સચિવાલય, અમદાવાદ.

૨૮ જૂન, ૧૯૬૫.

આ મુખ્ય

ગુજરાત રાજ્ય સંગીત-નૃત્ય નાટ્ય અકાદમી તરફથી “ગુજરાતી નાટ્ય સાહિત્યનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ”નું પ્રકાશન થાય છે, જે અગાઉ પ્રસિદ્ધ થયેલાં પ્રકાશનોથી નાટ્ય વિવેચનની વિશિષ્ટતા ધરાવે છે. પ્રાચીન-અર્વાચીન સમન્વયને આવરી લેતું આ પ્રકાશન ‘અભ્યાસ નિબંધ’ તરીકે ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ પીએચ ડી ની પદવી માટે ઉપયુક્ત ગણેલું હોય તે સ્નાતક અનુસ્નાતક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ માટે સવિશેષ ઉપયોગી જાનશે અને તે દ્વારા અકાદમી પ્રકાશનને વધુ વેગવંતું બનાવશે.

તા. ૨૮-૬-૧૯૬૫.

(સહી) હિતેન્દ્ર દેસાઈ

## ઘડેનું-સંધિ

નાટ્યવૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ -	૧
નાટ્ય રૂપ ✓	૧૩
નાટ્યવિધાન =	૧૭
લોકનાટ્ય	૩૦
વ્યવસાયી રંગભૂમિ ---	૪૪
પ્રથમ નાટકો	૭૦
પ્રથમ નાટ્યકારો	૮૨
આદ્ય નાટ્યકાર	૧૦૦
સમન્વયી નાટ્યકાર ✓	૧૧૮
ચિષ્ટ નાટક	૧૩૦
કવિનાં નાટકો	૧૪૪
અર્વાચીન અગ્રણી ✓	૧૯૦
નટ-નાટ્યકાર	૨૨૮
સંવાદ-સાહિત્ય તથા બાળનાટકો	૨૬૬
એકાંકી : પ્રસ્થાન	૨૭૫
એકાંકી : પ્રથમ દયકો (૧૯૩૦-૧૯૪૦)	૨૮૯
કવિઓનાં એકાંકી	૨૯૯
દીર્ઘ નાટકો	૩૧૩
એકાંકી : ૧૯૪૦-૧૯૫૫	૩૪૦
અભિનયલક્ષી નાટ્યલેખન	૩૭૪
પદ્યનાટક	૩૮૯
ભાષાંતર રૂપાંતર	૩૯૯
બરતવાકામૂ	૪૧૯
નેપથ્યે	૪૩૫

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં નાટક તથા રંગભૂમિના ઈતિહાસ સંબંધી આ આખરી પુસ્તક છે, એનું કૃપા કરી કોઈ નહીં માને એવી અમે આશા રાખીએ છીએ. વર્ષો પહેલાં ચંપાણેનું ડૉ. રમણલાલ યાત્રિકનું પુસ્તક જ્યારે લખાયું ત્યારે આખરી નંદોનું જ. આવાસંયોધન કરનારા લેખકો પોતે પણ આવાં પુસ્તકો પ્રગટ થયા બાદ નવી હકીકતો, નવાં સાધનો મેળવવા હંમેશા ઉત્સુક જ રહે છે, અને એટલું જ નહીં પણ એવી મામગી મળી રહેતાં, પોતે પોતાની કૃતિઓને નવેદ્યરથી નાણતા પણ રહે છે. એટલે આવા એક નહીં, પણ એક કરતાં વધારે પુસ્તકોની જરૂર છે; તે જ આ ધૂજધાયાના ધંધામાંથી હજી કંઈ વધારે નક્કર—સમ્પૂર્ણ વાતો પ્રકાશમાં આવે.

ભારતમાં ભંગાળ, મહારાષ્ટ્ર અને ગુજરાત આ ત્રણ પ્રદેશમાં રંગભૂમિનો વિકાસ રોમાંચક રીતે થયો. એમાં ગુજરાતના નટવર્ગ તથા નાટકની રજૂઆત કરનારાઓએ ભારે સાહસો કર્યાં, ઘણા વિક્રમો નોંધાવ્યા, પરંતુ—ત્યાંક વર્ષો પહેલાંનાં ગિન્ટુસ્તાનમાં એટલે કરાંચીથી રંગૂન સુધી વિસ્તરેલા પ્રદેશમાં ફંગ કરી દે એ રીતનાં નાટકો ભજવે જતાં. ગુજરાતી ભાષામાં સૈવિજ્ઞાનપૂર્વક રંગભૂમિ ઉપર રજૂઆત કરી, સંસ્કૃતગ્રંથો માંથી વિવિધ પ્રકારની જુદા જુદા પ્રાંતની તથ્યપદો ભાષાનો સવિવેક ઉપયોગ કરી બતાવે, અને એ જ કંઠમાંથી હિન્દી—હિન્દુસ્તાની—ઉર્દૂ ભાષા પણ એ જ નટવર્ગે નાટકમાંની કથા અનુસાર રંગભૂમિ ઉપર બોલી બતાવી. એ નટવર્ગમાં ઘણાં નામાંકિત નટોએ સરજેલા ઈતિહાસની, એમના રોમાંચક અને રંગીલા જીવનવ્યવહારની, માંહેમાંહે તકરાર ઝગડા, ઉપકાર અપકાર, ખેલદિલી બેદિલી, આત્મભોગ વિવિધચોખ, પ્રભુ-કુરબાની પ્રવાસ-અનુભવ, જીવનનિર્વાહ વગેરેની કથની વિશે તો આપણે કંઈ જ જાણતા નથી, ક્યાંક ક્યાંક ઈશારા જાણવા મળે છે. તેમ રંગભૂમિ ઉપરની રજૂઆતની ટબછબ, અનેક પ્રકારની યાંત્રિક કરામતોથી માંડી ગીતબાંધણી, પરદા ચિતરામણ, તખ્તા સજવટ વિશે પણ આપણે કશું જાણતા નથી. કંઈક કંઈનીઓમાં ભજવતાં નાટકોમાં રોજ ભડભડ બજતી આગો બતાવવામાં આવી છે, વિમાનો ચટયાં-ઊતર્યા છે, આખાને આખા બેઠેલા માણસો સાથેના મહેલો એકાએક ગાયબ થઈ જતાં બતાવાયા છે, વરસાદની ઝડીઓ વરસાવવામાં આવી છે, નદીઓ વહેતી, સાગરો ધુધવતાં, જપાલામુખીઓ દાટતાં, વૃદ્ધો બાળકોમાં ફેરવાઈ જતાં, પાત્રો ધરતીમાં સમાઈ જતાં દોષાલવામાં આવ્યાં છે. એ બધું પણ જીવન રંગભૂમિનું અંગ હતું; અને એના પ્રાણસમા અભિનયના અને સાદશ્યકિતના પરવાનો અંદાજ તે, તે જમાનામાં પૂરું પાધરું રોડિંગ નહીં, સિનેમાની સગવડો નહીં,

ટેલિવિઝનનું સપનું સરખું નહીં, એટલે એ તો કાઢી થકાય જ નહીં, એ પણ એક દુર્ભાગ્યની વાત છે

આવી પરિસ્થિતિમાં ભજવાયેલા ઉપરાંત નહીં ભજવાયેલા તેમ જ કેવળ શુદ્ધ સાહિત્યમાં ગણાવાય એવા નાટ્યલેખનનો આવો ઈતિહાસ મળે છે એ આનંદની વાત છે, પણ એથી સંતોષાવાની જરૂર નથી. આ સંશોધન પણ સાબસ છે જે પ્રદેશમાં આવા સંશોધનને માટે કે ઈતિહાસ લખવા માટેનાં સાધનોનો અભાવને લઈને નાશ કરવામાં આવે, એ તો સમજી શકાય એવી વાત છે, પણ નવું ભણતર પામેલાઓ પણ આ દિશામાં મદદ કરવાની ઉદાસીનતા બતાવે, હાથમાં આવેલાં સાધનોને છુપાવે, યા એનો દુરુપયોગ કરે ત્યાં ફરિયાદ ક્યાં કરવી ?

બંગાળી, મહારાષ્ટ્રીય રંગભૂમિ ઉપર આવાં વિવિધ પુસ્તકો ઉપલબ્ધ છે, લખાતાં જાય છે. ગુજરાતી 'ગભૂમિ ઉપર એનાં વિવિધ પરખાંઓને સ્પર્શતાં ઘણાં પુસ્તકો લખાતાં જોઈતાં હતાં, પણ નથી. એ પરિસ્થિતિમાં અભ્યાસને પરિણામે નીપજેલું આ વિસ્તૃત પુસ્તક ઘણું ઉપયોગી નીવડ્યું એ નિશ્ચિત છે અને આ દિશામાં વધારે અભ્યાસ કરવા વિદ્યાર્થીઓ પ્રેરાયે એવી આશા રાખવામાં આવે છે આ ગ્રંથમાં લખાયેલાં, ભજવાયેલાં—હાથ આવેલાં નાટકો, અને તે ઉપરાંત નાટ્યસાહિત્ય વિષય લખાયેલાં અનેક લેખોની સારી જોવી માહિતી અને એની પર વિવેચના લાંબવા મળશે. વિવેચના નિમ્પક્ષપાતપૂર્ણ કરવામાં આવી છે, અને છતાં એ સાથે આપણે ક્યાંક સંમત ન પણ થઈએ, એથી પુસ્તકની કિંમત ઘટતી નથી. નાટ્યસાહિત્ય ઉપર અભ્યાસના આ ઉપરાંત બીજા પણ નિર્બંધો લખાયાની અમને જાણ છે પરંતુ તે છપાયા ન હોવાથી અપ્રાપ્ય જોવા છે, અને જુદી જુદી વિદ્યાપીઠોમાંની એવી થિમિસો કોઈ છાપવા-છપાવવા હિમત પણ ન કરે, છપાવવાનો વિચાર પણ ન કરે, એ પણ એક હકીકત છે કોણ છાપે? કોણ વાંચશે? કોણ ખરીદશે? એવા સંશયાત્મક સવાલો ઊભા કરી આપણા ઉત્સાહને ડારવામાં આવે છે અને નફાજાણતરીયા વેપારી દૃષ્ટિને જ મોખરે રાખવામાં આવે છે એવી પરિસ્થિતિમાં ગુજરાત રાજ્યની સંગીત નાટક અકાદમી આ ગ્રંથને છપાવવા પ્રબંધ કરે છે, એ માટે અકાદમીના સંચાલકોને, એમાનો એક હું હોઈ અભિનંદન આપું તે ઠીક નહીં કહેવાય, તો પણ, એક નમ્ર ભાવે જુદી જુદી યુનિવર્સિટીઓના પ્રકાશન વિભાગને અરજ તો ગુજરી શકું કે આવા સંશોધનના ગ્રંથોમાંથી—પછી તે ભલે વિવિધ વિષયના હોય—જે ભવિષ્યમાં વિદ્યાર્થીઓને માર્ગદર્શક નીવડે, ઉપયોગી થાય, અજાણી હકીકત બહાર લાવનારા હોય એવા ગ્રંથોને છપાવવા પ્રબંધ કરવો ઘટે. ગુજરાત રાજ્ય અકાદમીએ



આ ઉપરાંત આવા, દા. ત. ગ્રાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના ગ્રંથોને પણ છપાવવા સાબસ, કર્યું છે, અને એવા અપ્રાપ્ય ગ્રંથોને છપાવવા ધારણા રાખે છે, અને વગેરેમં એવાં કામ હાથ ધરતી રહેશે એની જાહેરાત કરનાં આનંદ થાય છે. આ ભાજતમાં અધિકારીવર્ગ અને અકાદમીના પ્રમુખ સજગ છે, પુસ્તકો પ્રગટ કરવાની હોંશ ધરાવે છે એ પણ હકીકત છે.

ભાઈ મહેશ ચૈકપીએ પોતાના અભ્યાસ માટે આવેા વિષય પસંદ કર્યો એ માટે એમને અને જે પ્રૌદ્ગેસરે એમને ઘટનું માર્ગદર્શન કરાવી આવું કામ પૂરું કરવા પ્રોત્સાહન આપ્યું એ માટે ગુરુ-શિષ્યને અભિનંદન ઘટે છે અને ઈચ્છીએ છીએ કે આ ગ્રંથની સારા પ્રમાણમાં સંગીત પાવા ઉપર રચનાત્મક ટીકા—વિવેચના થાય, જે થકી પુસ્તક ઉદ્ધરે, નવું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય અને નવીન દષ્ટિબિન્દુઓ તરફ ધ્યાન દોરાય.

ચન્દ્રવદન મહેતા

ગુજરાતી નાટ્યના ક્ષેત્રના ઉદ્ભવ તેમ વિકાસ વિશે થક્ય તેટલું સર્વાંગીણ અધ્યયન કરવાનો આ એક પ્રયાસ છે. શ્રી અનંતરાય રાવળ, શ્રી ઉમાશંકર જોશી, શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા, શ્રી જ્યોતિ દલાલ, શ્રી ચુનીલાલ મણિયા તથા શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોડર વગેરે તરફથી ગુજરાતી નાટ્યના ક્ષેત્ર, એકાંકી—સ્વરૂપ, સો વર્ષની રંગભૂમિ, નાટક અને પ્રેક્ષક, એકાંકી-વિકાસ તથા અવેનન રંગભૂમિ જેવાં એક યા બીજાં પારખે અર્થશતાં લખાણો પ્રસંગોપાત્ત મળનાર હતા છે. પરંતુ રચના, શૈલી, તખ્તાપ્રયોગ તથા સાંસ્કૃતિક જોડાને લક્ષમાં લેતા જઈ, દશતરવપ્રચુર તળપદી ભવાઈથી માંડીને યાત્રિક સુવિધાએ ગુલબ કરી આપેલા શાલ્ય રંગોદ્ગ્રાસક મુખીની વિસ્તૃત નાટ્યપથ પરના વિવિધતા—કૃતિવાર અભ્યાસવાનો આ પ્રયાગ પહેલો ગણવાનો રહેશે.

પ્રસ્તુત નિર્માણના વિષય—વિચાર પેટે, પૂર્વરંગ, લોકનાટ્ય, વ્યવસાયી રંગભૂમિ, સાહિત્યિક નાટક, અર્વાચીન નાટક, ભાષાંતર રૂપાંતર તથા ભરતવાક્યસ્મૃતિ રોમ વ્યાપક રીતે સાત સ્તબક યોજ્યા છે.

‘પૂર્વ’ગ’ના પ્રારંભિક ત્રણ પ્રકરણોમાં નાટ્યવૃત્તિ પ્રવૃત્તિની ઉત્પત્તિનો વિચાર કરી, પાશ્ચાત્ય તેમ જ ભારતીય નાટ્યશીર્ષાસાને અનુલક્ષી નાટકનાં સ્વરૂપ તથા રચનાવિધાનની સોદાહરણ ગુલનાત્મક ચર્ચા કરી છે. તેનું તારણ તે આ : (૧) સૌ સાહિત્યસ્વરૂપ પૈકી કેવળ એક નાટકને દશ્ય નિર્માણની અપેક્ષા રહે છે અને પ્રસ્તુત વિગત તેની રચનાકળા તેમ રચનાવિધાન વિશે નિર્ણાયક બનતી આવે છે; (૨) સામાન્ય રીતે એક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે નાટક સંઘર્ષાક્રિય ગણાય તથા કલાસ્વરૂપ તરીકે અભિનયક્રિય ગણાય; (૩) અક્ષિપ્ત ફલકમાં છાવનસમસ્તનું સર્વજીવતા નાટ્યસ્વરૂપનું સંવિધાન અન્ય સાહિત્ય-પ્રકારોને મુક્કાભલે અધરુ છું છે—ઉપાદાન અલપ અને અર્થસૂચકતા અધિકતમ રીતે જોઈ એનું વ્યવર્તક લક્ષણ ગણાય; (૪) નાટ્યકલ્પ વિશે વાણીની કળા કવિતાથી માંડીને તખ્તા તેમ ધ્વનિ અંગેની વીજ્ઞાનિક દ્રશ્યમોનો પુષ્કળ થક્યતાઓ પડેલી છે; અને (૫) નાટ્ય પદ્ધતિનાં નિર્માણ તથા વિકાસ ગંભીરમા નાટ્યકાર એટલે કે તેની પ્રતિભા તથા તેના કલ્પનામર્મને અનન્ય અગત્ય આપવાની થશે.

‘લોકનાટ્ય’ના પ્રકરણમાં, ગુજરાતી નાટકના ઉત્પત્તિ—રચના લેખે નહિ પણ નાટ્યપદ્ધતિના પ્રારંભિક અકોરા લેખે ભવાઈની તરી આવતી ખાસિયતો અવલિની સંદર્ભમાં મૂલવી જોઈ છે. તરફના નાટ્યપ્રાણથી તથા અંગ્રેજી સાહિત્ય સંસ્કારના સંપર્કના

વચગાળાની અગત્યની લોકવ્યાપી પ્રવૃત્તિ તરીકે તેનું અવલોકન કરી, ભવાઈનો મામાજિક પ્રહસન (social comedy) તથા અભિનયપ્રચુર નાટ્યપ્રકાર લેખે વિચાર કરી જોયો છે આ બે ખાસિતે ભવાઈની વર્ગોવાચેલી બીજાતંત્રતાનું નિમિત્ત બની ખરી, પરંતુ અર્વાચીનો આ ભૂમિજત લોકપરંપરાનું સસ્કરણ કરવા પ્રેરણા તે પણ આ બે વિશેષતાઓને કારણે જ

‘વ્યવસાયી રંગભૂમિ’ વિશેના પ્રકરણ સ્તબકમા, લાંબા સમયપટ વિશે પથરાયેલી અને કદની દૃષ્ટિએ સારો વિકાસ પામેલી ગુજરાતી રંગભૂમિની વ્યવસાયીકરણની પ્રક્રિયાનું તથા તજજ્ઞન્ય પરિણામોનું વિશ્લેષણ કરવા તાક્યુ છે અને ગાથેસાથે આ ધધાદારી વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના વિકાસ પરત્વે કેવી રીતે અને કેટલા પ્રમાણમાં અસરકર્તા બની રહી તેની છણાવટ કરી જોઈ છે એ પૃથક્કરણનો સાર આમ આપી શકાય (૧) નાટ્યપ્રવૃત્તિ વિશે જોને અગ્રિમ સ્થાન મળવું જોઈએ તે નાટ્યકારને, વ્યવસાયી વૃત્તિની મનોરજક પ્રવૃત્તિમાં સૂત્રધારે, નટવર્ગે તથા પ્રેક્ષકવર્ગે બહુધા ગૌણ ગણ્યા વા અવગણ્યો, (૨) લેખનની, ભજવણીની તથા રજૂઆતની અતિરજકતા કે અતિશયોક્તિમાથી નાટકને ઉગારી રંગભૂમિને લોકોપકારક પ્રવૃત્તિ બનાવવાના કલ્પક સમ્ભારી લેખકોના સંનિષ્ઠ પરંતુ એકલદોકલ પ્રયાસોની અપૂરતી સફળતાનું નિલકવર્તી કારણ તે આ વ્યવસાયીઓનું તથા રુચિજડતાનું વર્ચસ, (૩) આમલત્વની સંસ્થાપ્રવૃત્તિની વ્યવસાયી અવનતિ અંગે તથા અભિરુચિની વિકૃતિ અંગે તત્કાલીન ગાજરી છોછ પણ નાનું નિમિત્ત નહિ ગણાય, અને (૪) સાહિત્ય તેમ સસ્કારક્ષેત્રે આ રંગભૂમિનું પ્રદાન આપુલના પ્રમાણમાં અત્ય નીવડ્યું અવૈતનિકોએ અપનાવવા—ઉતારવા જેવા બે ગુણ તે એમ લગભગ સતત જેવા મળેલી આજીવન અભિનયનિષ્ઠા તથા નાટક ન્વેચ્છાવરે

આ નિબંધનો મુખ્ય વિષયભાગ છે ‘સાહિત્યિક નાટક’ આમાં નાટ્યપ્રબન્ધની દૃષ્ટી ખામિયતોનો પ્રથમ વાર પરિચય કરાવતા ‘ગુલાબ’ નાટકના કર્તા નગીનદાસ્થી માઠી ભાવનાટકોનો ઉન્મેષવિશેષ દાખવતા કવિ નાનાલાલ સુધીના રુદોર્ધ સ્તબક પર્વતના નાટ્યકાર્ય તેમ નાટ્યકૃતિઓના સ્વરૂપ તથા શૈલીને પ્રરતા ઘડતા બળોની, વિકાસકમના સંદર્ભમાં વિગત તપાસ આદરી સ્પષ્ટશી વિલોકન મૂલ્યાંકન કરતાં જવું એવો કમ અપનાવ્યો છે એ પ્રકરના કર્તા કૃતના અભ્યાસનું તારણ આમ આપી શકાય (૧) રંગભૂમિ તથા સાહિત્ય વિશે નાટકનો પ્રાદુર્ભાવ લગભગ એસતાથે થયા ખરા, પરંતુ ઉભયના મહાઅસ્તિત્વ તથા સહકાર વાગો મમય તથા ઉપકારક રીતે જગવાઈ ગયેલાનું નબળું, ૨) નર્મદ, રણછોડભાઈ, મમિભાઈ તથા ‘મન્ત’ જેવા અગ્રાણીઓએ તખ્તગબદી

ઉત્સાહ કે સન્માનના ઝોકામાં કરે છે છતાં રંગભૂમિની સુધારણા-સ્થાપના વ્યાપક સાહિત્યિક જગૃતિ કે ચળવળનો વિષય બની નહિ જાણાય; (૩) સમકાલીન તખ્તો ધીકતો હોવા છતાં 'સાહિત્યિક નાટક' મુખ્યત્વે પુસ્તકાલયમાં કે પુસ્તકનાં પૂઠો વચ્ચે પાંગરતું—ઊછરતું રહ્યું અને એ શૈલી-ઊર્ણવ જ એની વિશેષતા બની રહી; (૪) અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટ્યરીતિના રુચિકર સમન્વય નિમિત્તે ક્યારેક કુલાન્ત 'કાન્તા' અથવા સુખાન્ત 'યઈનો પર્વત' જેવી નમૂનારૂપ કૃતિઓની નીપજ મળતી રહે છે; (૫) એકદરે આ પાંચ છ દશકા દરમિયાન નાટ્યરૂપન વિશે મુખ્ય પ્રભાવ રહ્યો સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર તથા નાટ્યાદર્શનો.

સ્પષ્ટતઃ પશ્ચિમની અસર તજે મુનશી મહેતાના નેનુત્વ હેઠળ ઉદ્ભવેલા વિકસેલા 'અર્વાચીન નાટક'ના બીજા સુદીર્ઘ સ્તબકમાં, ગુજરાતી નાટકનાં આકાર તથા અંતરંગ અંગે થયેલા આમૂલ પરિવર્તનની આલોચના કરી તેનું અન્વેષણ કરવાની નેમ રાખી છે.

મુનશી મહેતાના નાટ્યોદ્યમનો આ રીતે વિચાર થઈ શકે : મુનશીએ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિના શુદ્ધ ગદ્યદેહી નાટકની પરંપરા ઊભી કરી આપી; આમાં 'સામાજિક નાટકો' ભારકૃત સમાજજીવનને લગતાં મૌલિક હાસ્યનાટકોનું વિશિષ્ટ ખેડાણ કરી આપ્યું તેમ જ 'પૌરાણિક નાટકો' દ્વારા સૌપ્રથમ સુધક તેમ નિશ્ચિત નાટ્યવિધાનનો મરોડ કાઢી બતાવ્યો. ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે નટ, નાટ્યકાર તેમ સૂત્રધારની ત્રિવિધ કામગીરીનો પહેલવહેલો લાભ અપાવ્યો ચન્દ્રવદન મહેતાએ અને વિષય, શૈલી, તખ્તપ્રયોગ તથા રચના અંગે પુષ્કળ પ્રયોગો કરી તેમણે વિકાસલક્ષી શક્યતાઓ પણ ચીંધી બતાવી.

આ બે અગ્રણીઓ ઉપરાંત નાટ્યરૂપનના વિવિધ ઉન્મેષોના સમગ્ર આવલોકનની સાર-રજૂઆત આમ થઈ શકે :

૧. નવી નાટ્યશૈલી સાથે નવી રંગભૂમિનો જન્મ થવા વિશે એંધાણ બાંધાતાં થયાં. નાટક હવે લખવા વાંચવાને બદલે સ્પષ્ટતઃ જોવા ભજવવાનો વિષય બનતું થયું.

૨. નાટ્યરૂપન અંગે (ક) સંવાદ-માહિત્ય, (ખ) બાજનાટકો, (ગ) એકાંકી, (ઘ) પદ્યનાટક, (ચ) રેડિયોરૂપક, (છ) પ્રલસનો, તથા (ઝ) તખ્તનુકૂળ વેશાંતર રૂપાંતર એમ પ્રકારવૈવિધ્ય વધતું થયું.

૩. ૧૯૨૫-૧૯૭૦ની આ પચીસીની નાટ્યપ્રવૃત્તિની મુખ્ય ખામિયતો તે આ : (ક) રંગભૂમિ વા રેડિયોની વિવિધ મુકિતપ્રયુક્તિનો ઉપયોગ, (ખ) રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે લેખકવર્ગનો મકિય ૨૧ તેમ જ નિકટવર્તી માય સંપર્ક, (ગ) રચનાકસમ અંગે સ્ફૂર્તીની

પ્રયોગશીલતા, (ધ) સાંપ્રત સમાજજીવનના વાસ્તવપ્રશ્નો તથા તત્સંબંધી પ્રસંગ વિશેષનો મુખ્યત્વે તાદૃશ ચિતાર અને (ચ) ગંભીરની અપેક્ષાએ હળવાં તથા હાસ્ય કે કટાક્ષની શૈલીરીતિ અપનાવતાં નાટકોનો ફાલ વધારે ઉતરતો થાય છે. ટૂંકમાં, ૭૦-૭૫ વર્ષના 'સાહિત્યિક નાટક' તથા ૨૫ વર્ષના 'આર્વાચીન નાટક' વચ્ચે રચના, રુચિ તેમ જ રસનિષ્પત્તિ પરત્વે ખાસો ધ્રુવભેદ વરતાવાનો.

પદ્યનાટકના સ્વતંત્ર પ્રકરણમાં એ અંગેના જૂજ પ્રયાસોનું અવલોકન કરતી વેળા કાવ્ય તથા નાટ્યના નિકટવર્તી સંબંધની ઈતિહાસલક્ષી આલોચના આપવાનું તાક્યું છે. આમાં, બંને પ્રકારોની શૈલીવિશેષતાઓનો કલ્પાયિત સમન્વય દર્શાવતા પદ્યનાટકનો ખેડાણ અંગે શક્યતાઓ ઘણી હોવા છતાં સમર્થ દ્રિમુખી સર્જકપ્રતિભાની ઊણપ વર્તાય છે.

નાટ્યપ્રારંભ ('લક્ષ્મી નાટક'-૧૮૫૦)થી આજ પર્યંત વિવિધરૂપે એકધારી ચાલુ રહેલી ભાષાંતર-રૂપાંતરની પ્રવૃત્તિનો સળંગ પ્રવાહ અલગ પ્રકરણમાં ઉપલક્ષ વિગત વડે તપાસી જોઈ તેના લાભાલાભ તારવ્યા છે. તેના મુખ્ય મુદ્દા આ : (૧) મૌલિક નાટ્યલેખનની જેમ ભાષાંતર સંબંધી નાટ્યરચનાઓ વિશે પણ લગભગ સાતેક દશકા સુધી મુખ્યત્વે સંસ્કૃત નાટકનો પ્રભાવ રહેતો આવ્યો જણાયો. (૨) તખ્તા પર શેકસ્તિપર ખૂદાયો ખરો પરંતુ નાટ્યસાહિત્ય અંગે તેનાં પ્રભાવ-પ્રેરણા લગભગ નહિવત્ તથા મોળાં રહ્યાં કહેવાય. (૩) વળી, એકવિધ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રસારથી પણ એક પ્રકારની પ્રતિકૂળતા ઊભી થઈ રહી જણે. (૪) અભિનયશોખના પ્રસાર સાથેસાથ રૂપાંતરપ્રવૃત્તિને ફાલવાનો વેગ મળ્યો, પરંતુ એ નિમિત્તે મૌલિક નાટ્યસર્જનને વેકવા વારો પણ આવ્યો અને ભાષાંતર-પ્રહસનના અતિરેક દ્વારા કેટલાંક ઉભય રીતે પ્રતિકૂળ અનિષ્ટો નોતરાઈ આવ્યાં. (૫) શિષ્ટ નાટ્યકૃતિઓના રમલક્ષી તેમ અધિકૃત અનુવાદોનો પડકાર મહદઅંશે વસુજિવાયો રહ્યો જણાયો.

નગીનદાસ કે રસુછોડભાઈથી શિવકુમાર-મણિયા સુધી વિસ્તરતા આ અભ્યાસનિબંધના સમાપન પેટે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના દશ દશકાના વિકાસચિત્રની ખૂબીખામીની સમીક્ષા કરી એ 'દર નીચે મુજબ ફલશ્રુતિ તારવી છે :

૧. સૌ વચ્ચમાં ગુજરાતી નાટકોનો ચથરાટ વધ્યો અને વિષયવૈવિધ્ય સધાયું પણ મુકાબલે સઘન-સત્ત્વશીલ તથા સિદ્ધિમૂલક ખેડાણ ઘણું ઓછું થયું છે.

૨. તખ્તો તથા સાહિત્યિક નાટક ઘણો વખત પરસ્પરથી વેગળાં અને વિમુખ રહ્યાં.

૩. તેનું પ્રત્યક્ષ પરિણામ એ આવ્યું કે સર્વાંગીણ વિકાસ માટેની સાનુકૂળ તેમ પ્રોત્સાહક પરિસ્થિતિનો જોઈતો લાભ પણ ઉભય પક્ષે ન લેવાયો.

૪. નાટકની સત્વપરીક્ષા માટે આવશ્યક બનતી વિવેકબુદ્ધિનો વા સદષ્ટિનો સામાન્ય-પણે અભાવ વર્તતો રહ્યો અને રુચિવિષયક અપકવતા લગભગ બધા વખત રહ્યા કરી.

૫. ઉચ્ચ કોટીનાં નાટકોની અછાને કારણે, લેખકવર્ગ તેમ ભજવણીકારો એમ બંનેની નાટ્યવિષયક દષ્ટિ કેળવાવાને બદલે જાણે કુંકિત થતી ગઈ.

૬. સાંપ્રત નાટ્યતાસીર તથા વિકાસલક્ષી વલણ—વહેણ જોતાં, આ પરિસ્થિતિ કંઈક સુધરી છે—સુધરશે એવી નોંધ કરી શકાયે.

૭. એક એકથી ચક્રિયાતી તેમ સંખ્યાબંધ અને રંગભૂમિમુખી કૃતિઓ આપતાં રહી વ્યાપક વિકાસોન્મુખી ચેતના પ્રગટાવનાર સમર્થ નાટ્યોપાસકની ખોટ ખેંચાતી આવે છે—માટે અંતમાં એ મતલબનું ‘ભરતવાકયમ્’.

આ નિર્બંધમાં પ્રસંગોપાત્ત ચર્ચા નીકળતાં બહુધા ૧૯૫૦ પછીનાં નાટકોનો નિર્દેશ કરાયો છે, છતાં એકંદરે તો સમીક્ષા પૂરતી ૧૯૪૫ની સમયમર્યાદા સ્વીકારેલી છે. એટલે ત્યાર પછીની કૃતિઓ અંગે ઉલ્લેખ કે અવલોકન પ્રસ્તુત નિર્બંધની અભ્યાસ-મર્યાદાની બહાર ગણ્યું છે. છેક નજીકના સમયનાં એટલે કે ગયા દશકાનાં કર્તા-કૃતિઓની વિગત-નોંધ કરવાનું દેખીતી રીતે જ શક્ય બન્યું નથી. આખરી ભાગ જેવા સાંપ્રત નાટ્યવિતારનો કેવળ પ્રવૃત્તિપ્રવાહ પૂરતો ઉલ્લેખ કર્યો હોઈ વ્યક્તિગત ગુણદોષ તારવવાનું નથી ઉચિત ધાયું, નથી અનુકૂળ બન્યું.

વ્યવસાયી રંગભૂમિ અંગે કર્તાવાર ઉલ્લેખ કરવાની નેમ નથી રાખી. એ તખ્તા પર ભજવાયેલાં થેકબંધ નાટકો પૈકી કેવળ જૂજ કૃતિઓ, અને તે પણ હમણાંથી જ, ગ્રંથસુલભ થઈ જણાય છે. આમેય, એવી વેરવિખેર હસ્તપ્રતો તપાસીને કૃતિવાર નોંધ કે અભ્યાસ કરવાનું શક્ય હોય તો પણ, એક સ્વનંત્ર નિર્બંધના બરનું કાર્ય ગણી એનો ખપ પૂરતો ઉપયોગ કર્યો છે.

પ્રેમાર્નદના નામે ચકેલાં નાટકોનો ઉલ્લેખ ટાળવા બદલ હવે કોઈ કારણો આપવાનાં રહેતાં નથી—નિર્ણય સમય-વ્યય ટાળવાના એકમાત્ર કારણસર. સંજોગવશાત્ નાનાવાલ અંગે ‘પુણ્યકંથા’ની તથા મુનશી અંગે ‘વાલ રે મેં વાલ’ ની વિગત-નોંધ દાખલ કરી શકાઈ નથી.

મૂળે તો આ નિર્બંધ પીએચ.ડીના અભ્યાસ નિમિત્તે લખાયો છે અને એ રીતે ગુજરાત યુનિવર્સિટી દ્વારા આ મહાનિર્બંધ પદવી-પાત્ર ધર્યો છે. આ પુસ્તકરૂપ નિર્બંધમાં ગોઠવણી, લખાવટ તથા વિગત નોંધના નવેસરથી ઘટતા ફેરફાર કરી લીધા છે. ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યની તપાસ કરતી વેળા મુખ્યત્વે એના સ્વરૂપ પાસાને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે એનો ફેર-ઉલ્લેખ એટલા માટે કર્યો છે કે, આ સમગ્ર વિષય સ્તબ્ધનો બીજા દષ્ટિબિંદુથી અભ્યાસ કરવાની શક્યતા વિચારી શકાય ખરી.

શિક્ષણસંસ્થા તેમ જ ભાષાવિભાગ એમ બંને દષ્ટિએ છેક અપરિચિત વિદ્યાર્થી અને ગુજરાતીના નાટ્યરસિક અધ્યાપક વચ્ચે નવ વરસ અગાઉ એક બપોરે ગુજરાત કોલેજમાં યોજાયેલું મુલાકાત દરમિયાન આ પ્રકાશનના તબક્કે રોમાંચક યાદ જન્માવે છે. એ પ્રારંભથી પૂર્ણાવુતિ પર્યંતની સમગ્ર પ્રસંગમાળામાં સારી એવી નાટ્યમયતા ધરબાયેલી છે. કોઈ પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ પરિચય કે ભલામણ વિનાની એ સાવ પહેલી અને ઔપચારિક મુલાકાતમાં જ હોંશભેર આવકારી, આ નવતર ‘સ્વાંગ’ લેવામાં ધ્રેસણા જન્માવી આપી, ‘નાદી’થી ‘ભરતવાક્યમ્’ના અક્ષરલેખ પર્યંત સૂત્રધારમહાજ જવાબદારીથી રસ લેતા રહી પીએચ.ડી—વિદ્યાર્થીના પાઠ સફળતાપૂર્વક ભજવી શકવામાં દોરવણી આપવા બદલ તથા આવા વિષયવ્યાપના અભ્યાસકાર્ય વેળા અનિવાર્ય બની જતા કેટલાક થકવી નાખતા મોકા પ્રસંગે ઉત્સાહ પૂરવા બદલ સૌ પ્રથમ આભાર-નોંધ કરવાની રહે છે મુરબી માર્ગદર્શક ડૉ. ધીરુભાઈ દાકરની.

શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાનો આભાર-ઉલ્લેખ કરવાનો છે તે આંગળી ચીંધ્યાના પૂરુષ બદલ. આ પ્રકાશન-પ્રસંગ અંગે, આ નિર્બંધ પરત્વે તેમણે અકાદમીનું લક્ષ દોખું એ નિમિત્ત મહત્ત્વનું ગણાય. પ્રારંભિક પ્રબંધ કરી આપવા ઉપરાંત અંતિમ તબક્કે પણ, તેમણે આ કામગીરીમાં દાખવેલા રસની પ્રતીતિ પેટે ‘પ્રાસ્તાવિક’ લખી આપ્યું છે.

આ અભ્યાસ નિર્બંધમાં રસ લઈ એની અગત્ય પિછાની એ ગ્રંથસુલબ કરી આપવા બદલ અકાદમીના અધ્યક્ષ તેમ જ પસદગી સમિતિનો, પ્રકાશન વિધિમાં સતત ઉત્સાહ દાખવવા બદલ અકાદમીના સચિવનો, મુદ્રણકાર્યમાં નિયમિત રસ લેવા બદલ સરકારી છાપખાનાના મેનેજરોનો તથા જોડણીશુદ્ધ પ્રૂફવાચન માટે પોતાનો સમય કાઢી ગ્રામ લેવા બદલ મારા મિત્ર શ્રી ધનસુખલાલ પંડ્યાનો આ સ્થળે આભાર માનવો ઘટે.

નવ વર્ષનાં અનેક દર્શકો-પ્રવેશોનું આ અનેકાંકી આટોપાતાં એમાં વેઠેલો બહુવિધ ભાર ઊઠવો કરવા મારોય આભાર માનું.

૧૫ ઓગસ્ટ, ૧૯૬૫

અમદાવાદ—૬.

Na—2298—1.

મહેશ ચોકસી

અનાંતીન માનવસંસ્કૃતિની યશસ્વગીતપ અનેકવિધ કલાકાયાઓનો ઈતિહાસ તે સંસ્કૃતિના ઈતિહાસ પ્રારંભ કરતાં પણ પ્રાચીન ગણાય છે. આદિ માનવીની માનવિક ચેષ્ટાઓમાંથી સ્ફુરેલી તથા સંજોગો, માધ્યમ અને ચૂક પ્રમાણે વિકાસ પામી, સ્થિર સમૃદ્ધ બનેલી વ્યક્તિગત કલાકાયાઓનો સ્વતંત્ર વિકાસ ઈતિહાસ સમયના લાંબા ગાળા પર પથરાયેલો હોઈ તેની કૃત્રિમ ભાવિની મેળવવાનું દુષ્કર બની ગયું છે. આદિ માનવી ના આજીવન નિર્ભર-આનંદ તથા સતત પ્રકૃતિ-સપર્કથી કેળવાયેલી સંવેદનશીલતા લાગે ગાળે મર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ માટે મહત્વની પથાદભૂમિકા નૈષાર કરી આપે છે. નિર્ભરની સુદરતા તથા આનંદદાયી લીધા જોઈ-અનુભવી ચિત્તમાં સ્ફુરતા અલોભાવ તથા પ્રસન્નતા ગાયત્રીમંત્ર જેવી કાવ્યમય તેમ જ ભાવપ્રધાન પ્રાર્થનામાં વ્યક્ત થયાં છે, તે પ્રકૃતિમાં આવી પડતા ચોક્કસ ઉદ્વેગથી ઉદ્ભવેલ ચિત્તભાવ તથા વ્યથા સાહજિક-મામિક “મા તિપાદ” જેવા શ્લોકમાં ચઢસ્ય થયાં છે. પ્રારંભનો આ લાગણી-સંચાર માત્ર નૈતિકિક હશે એ ખરું, પરંતુ આધુનિક પશ્ચિમાત્મા પ્રતિભાવને નામે ઓળખાતી આ પ્રક્રિયાને મર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં પાયાનું ધ્યાન આપવામાં આવ્યું છે.

લાગણીનો પ્રમુખ ઉન્મેષ અભિવ્યક્તિ ઉત્સુક બનવાથી આદિ માનવીના ચિત્તમાં મર્જન સંક્રાંતિ જાગત થયા હશે અવશ્ય, આ પ્રાથમિક અવસ્થામાં તેની મર્જનાત્મક વૃત્તિમાં મહાનતા જણાશે નહિ. લાગણીની અનુભૂતિ જોડેલી સ્વાભાવિક હતી તેટલી સ્વાભાવિક હતી તેની અભિવ્યક્તિ; જોડે, અભિવ્યક્તિની કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિ હસ્તગત થઈ જણાશે નહિ. માત્ર સ્વપ્રસૂતિથી જ હર્ષ, શોક, આશ્ચર્ય કે ભય જેવી પ્રાથમિક લાગણી ચેનાની અસ્પષ્ટ વાણી, સરળ ભાવો, નિર્ભય ચેષ્ટા કે ચૂંચ્યા તેવાં આનંદનો વડે પ્રગટ કરી હશે ટૂંકમાં, પ્રારંભની આ મર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિનું ચાલક-બળ હતું સ્વપ્રસૂતિ લાગણીનો પ્રતિભાવ અને તેનું ચરમબિંદુ હતું સ્વપ્રધાન આનંદ. વળી આમાં લાગણીનો અનિરેક તથા આનંદનો થનગનાટ અગ્રસ્થાને જણાવાનો આથી, તાલ, લય, ચેષ્ટા, વેગ તથા અભિનય પર અવલંબતી મર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ પ્રમાણ-માં જોડેલી શરૂઆતી ઝડપી વિકાસ માર્ગ છે. નૃત્યની અભિવ્યક્તિ આ સૌમાં અગ્રસ્થ તથા અગત્યની હોવાનું કારણ આ \* નૃત્ય તથા તેની રંગતરૂપ ગીત સંગીત તથા

\* “Man dances .. it is the earliest outlet for emotion and the beginning of arts. Civilized man of to-day, instinctively expresses emotional joy by action; primitive man, poor in means of expression, with only the rudimentary beginning of spoken language, universally expressed his deeper feelings through measured movement.”



અંગભૂત અભિનયની પ્રવૃત્તિની મરખામણીમાં કાવ્યની-સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ મોટી પાંગરે છે. પ્રારંભિક અવસ્થાની આ સર્જનાત્મક આત્માભિવ્યક્તિના અવલોકનમાંથી બે લાક્ષણિકતા પસુ તરી આવે છે. ઉદ્ઘાસના સ્પંદનથી આદિ માનવીની ચેષ્ટા જાગ્રત થઈ, તેા વિષાદના સ્પંદનથી તેના ચિત્તમાં સંવેદન ઊગ્યું. આ ચેષ્ટાના યનગનાટભર્યા આવિષ્કારથી અભિનયનો—એટલે નૃત્ય-નાટ્ય, ગાયન-વાદનની પ્રવૃત્તિનો—તથા ચિત્ત-સોભના સંવેદનમાંથી કવિતાનો જન્મ થયો કહી શકાય. નાટકની વિશિષ્ટતા પેટે એટલું નોંધી શકાય કે તેના બંધારણમાં બંને સર્જનાત્મક સંસ્કારોની ખાનિયતો સમાયેલી છે. પ્રાથમિક તબક્કાની આ સ્વયંસ્ફુરિત, નિર્જન્ય તથા નિજનંદી ભાવાભિવ્યક્તિમાં સંયમ, રચનાવિધાન તથા કલાતત્ત્વોનું ઉમેરણ થતાં વિવિધ કલાપ્રવૃત્તિનાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ તથા વ્યાવર્તક લક્ષણો ગંધાતાં ગયાં.

માનવીની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં આત્માભિવ્યક્તિની વૃત્તિ પછી અનુકરણવૃત્તિને પસુ ધણું મહત્ત્વ અપાયું છે. વળી, આ પસુ મનુષ્યસ્વભાવની પ્રબળ પ્રાથમિક ખાસિયત જણાઈ છે.\* પોતાની ચોપાસ માનવી જે કોઈ જોતો સાંભળતો તેનું અનુકરણ કરવા તે લલચાતો-મથતો, પરંતુ પ્રાથમિક અવસ્થામાં અનુકરણ માટેનાં તેનાં સાધન, સમજ, ક્ષેત્ર મર્યાદિત હોવાથી આદિ માનવી ખંખી-પ્રાણીના અવાજ કે ચેષ્ટા અથવા પોતાના સમૂહવાસી-સહવાસીની કોઈ લાક્ષણિક પ્રવૃત્તિ કે પોતે કરેલા ચિહ્ન જેવા શૌર્ય-આદસપ્રેરક પ્રસંગનું અનુકરણ કરી આનંદ મેળવતો. ક્રમશઃ તેમાં કંટપનાશીલ ભાવોનું ઉમેરણ થતાં તથા પ્રતિ-નિર્માણની પ્રક્રિયાની સભાનતા વધતાં આ વૃત્તિને કલાત્મક વળાંક સાંપડ્યો. આ સંદર્ભમાં જ આદ્ય કાવ્યશાસ્ત્રી એરિસ્ટોટલે પોતાની પ્રતિષ્ઠ કાવ્યમીમાંસામાં અનુકરણ-પ્રવૃત્તિને સર્જનપ્રવૃત્તિના આધારભીજ તરીકે બિરદાવી છે. પ્રસ્તુત વૃત્તિ અભિવ્યક્તિની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિને પૂરક-પોષક નીવડે છે એ ખરું, પરંતુ વિશેષ તો તે સમૂહભોગ્ય કલાપ્રવૃત્તિના ઉદ્ભવ તેમ જ વિકાસમાં નિર્ણાયક ફાળો આપે છે; તેમાંયે અનુકરણ વૃત્તિ નૃત્યની જેમ નાટ્યને વધુ સાનુકૂળ, પ્રોત્સાહક તથા ફળદાયી નીવડે છે, કેમ કે મનુષ્યસ્વભાવની કે મનુષ્યજીવનની ઊજળી-નબળી લાક્ષણિકતાઓને આલેખવાની નાટકની નેમ હોય છે અને તદ્દર્થે આમેજ થયેલી નાટ્યસામગ્રીને નટો બહુધા અનુકરણ-આક્રિત અભિનય વડે ભાવવાલો બનાવી શકે છે.

\* "The instinct of imitation is implanted in man from childhood, but he is the most in learns his earliest things imitated."

ઉપર્યુક્ત વૃત્તિઓને સર્જનાત્મક ક્ષેત્રમાં વિકાસની મોકળાશ અપાવનાર ત્રીજી મહત્ત્વની વૃત્તિ તે માનવસ્વભાવની આનંદપ્રિયતા વા ઉત્સવપ્રિયતા. આદિ માનવીના એકાકી જીવનવ્યવહારની આત્મલક્ષી તથા નિજાનંદી પ્રવૃત્તિ પણ પલટાતી રહેણીકરણી તથા સમાજ-વ્યવસ્થા મુજબ બદલાતી જઈ, સાંમૂહિક ઢાળામાં ઢળાઈ ઉત્સવોની યોજનામાં ગોઠવાઈ ગઈ. વિવિધ ઉત્સવની ઉત્કૃષ્ટભાવિની આનંદની તીવ્રતા ઉમેરાવા ઉપરાંત કલાપ્રવૃત્તિના વિકાસને નિર્ણાયક એક મળ્યો. એકાંતિક આરાધના માગતી તથા સર્જકના વ્યક્તિત્વ પર અવલંબતી ચિત્ર, શિક્ષ, સ્થાપત્ય તથા ગાદિત્યની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિની સરખામણીમાં નૃત્ય નાટ્ય જેવી મમૂહભોગ્ય તેમ જ સમૂહસિદ્ધ કલાપ્રવૃત્તિ વહેલી પાંગરવા વિકસવાનું આ અગત્યનું કારણ ગણાય છે.

આત્માભિવ્યક્તિ, અનુકરણ તથા ઉત્સવપ્રિયતા એ ત્રણેય વૃત્તિઓ નાટ્યવૃત્તિના આવિષ્કારમાં પાયારૂપ છે એ ઓછું સૂચક નથી. નાટ્યવૃત્તિ માનવસ્વભાવમાં સૌથી વધુ સાહજિક તથા વધુ નૈમગ્નિક જણાઈ છે. વિવિધ સ્થળે, સમયે તથા સ્વરૂપે તેની ચેષ્ટામાં અભિનય પ્રગટતો રહ્યો છે. અલબત્ત, નાટ્યવૃત્તિ સાર્વત્રિક તથા ઉત્કટ હોવા છતાં તેનો પ્રારંભ તેમ જ વિકાસ દરેક સ્થળે એકધારે કે એકસરખો કે એક સમયે થયો જણાતો નથી. ગ્રીસ અને ભારતની નાટ્યપરંપરાનું તે તે દેશોની સંસ્કૃતિમાં પ્રારંભી અવતરણ થયેલું જણાય છે. ઈગ્ઝૅન્ડ તેમ જ ફ્રાન્સ જેવા દેશોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ પ્રમાણમાં મોટી પાંગરી છતાં આજે એ બંને દેશોનું નાટ્યગાદિત્ય સમૃદ્ધ અને સર્વશીલ બની ચૂક્યું છે. આયર્લૅન્ડ જેવા ટાપુ દેશમાં અને ભારતની પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં નાટકનું આગમન છેક ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયું. નાટકના આવા અનિયમિત ઉદ્ભવ, આવિષ્કાર તેમ જ વિકાસ માટે કારણભૂત જણાતાં પરિબળોનો પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ એમ બે વિભાગમાં વિચાર કરી શકાય. પ્રથમ વિભાગમાં ધાર્મિક, સામાજિક તથા રાજકીય પરિબળોનો તેમ જ બીજા વિભાગમાં નાટ્યલેખક, રંગભૂમિ, પ્રેક્ષક તથા નાટ્યસ્વરૂપની વિચારણા કરવામાં આવે છે.

સાધનસામગ્રીના અસ્તિત્વના અભાવે નાટ્યનિષ્ણાતો પણ નાટ્યવૃત્તિ પ્રવૃત્તિનો પ્રમાણભૂત કરીબદ્ધ ઈતિહાસ આપતાં મુશ્કેલી અનુભવે છે; છતાં એટલું સર્વરામંત તારણ કાઢી શકાયું છે કે નાટ્યસંસ્કારના ઉદ્ભવ તથા પોષણ માટે સર્વત્ર ધાર્મિક રચણ, વિધિ કે વાતાવરણ સવિશેષ સાનુકૂળ નીવડ્યા છે.\* પ્રારંભમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ તથા ધાર્મિક ક્રિયાવિધિ પરસ્પર અવિચ્છિન્ન

\* "The sources of drama.... appear always to have been religious and communal...."  
ASHLEY DUKE *Drama*, p. 43

રીતે સંકળાયેલાં જણાય છે. પ્રાચીન ગ્રીસની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઇયોનિઝ દેવતાની આરાધના-પૂજા સાથે સ્નેહભેજ થઈ ગઈ છે. ભારતીય નાટ્યપરંપરાનો ઉદ્ભવ પણ આદિદેવ બ્રહ્માના હાથે દેવી ઈશ્વરી થયો હોવાનું મનાયું છે. ગુજરાતી તેમ જ અન્ય પ્રાદેશિક લોકનાટ્યપરંપરા દેવદેવીઓના વિવિધ ઉત્તરવોમાં પાંગરી છે. ધાર્મિક સંસ્કારો ખીલવવા નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ઈરાદા પૂર્વક ઉપયોગ થયાના દાખલા પણ મધ્યકાલીન યુગના 'મિરેક્લ્સ', 'મિસ્ટરીઝ' તથા 'મોરાલિટીઝ' માં મળી આવે છે. આમ, બહુધા લોકસમૂહ ધાર્મિક રસસ્કારની સાથેસાથ નાટ્યસંસ્કાર ઝીંચ્યા છે. આ તબક્કે લોકમાનસમા ધાર્મિક સ્થળ-મંદિરનું પ્રાગલ્ભ્ય તથા રંગભૂમિ વચ્ચે તફાવત ન હોય તે સ્વાભાવિક ખરું; પરંતુ દેશકાળની પરિસ્થિતિ બદલાતાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ ધાર્મિક સ્થળ વાતાવરણથી વેગળી થતી જાય છે અને બીજે પક્ષે આવા ધાર્મિક સાંપ્રદાયિક પ્રભાવ હેઠળની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં મનોરંજનનો આગ્રહ અને યગ્યેસારો થતો આવે છે. એવું પણ બને છે કે ધર્મસંસ્થાઓ પોષેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ધર્મ આગ્રહ જ વિશેષ તિરસ્કાર થાય છે. ઈંગ્લેન્ડમાં ખ્રિસ્તીઓના ધર્મગુસ્ત મમતના કારણે જ અઢાર વર્ષ સુધી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સ્થગિત તથા મૃતપ્રાય બની ગઈ હતી મંદિર તથા રંગભૂમિના ઓકયમાં પડેલી તૂટ પછીના ઈતિહાસમાં ક્યારેય સંપાદિત જણાતી નથી. સંસ્કાર પ્રસાર તથા લોકશિક્ષણની દૃષ્ટિએ મંદિર તથા રંગભૂમિના સાહચર્યની ઉપયોગિતા પિછાનીને વીતમી સદીમાં ઈંગ્લેન્ડના વિચક્ષણ નાટ્યવિવેચક-નાટ્યકાર ડૉક્ટર રંગભૂમિને ધર્મસંસ્થા જેવો માલો આપાવવાનું કામ\* માથે લીધું તે સૂચક ગણાય. અલબત્ત, ધાર્મિક સ્થળો સંસ્થાઓના સક્રિય પ્રોત્સાહન સિવાય પણ પરોક્ષ રીતે પ્રજાની ધાર્મિક વૃત્તિ અને નાટ્યસંસ્કાર પરસ્પર યોગ્યતા રહ્યાં છે ખરાં. ગુજરાતની અને અન્ય પ્રાંતોની પણ, વ્યવસ્થાથી રંગભૂમિનાં ધાર્મિક પૌરાણિક નાટકોની રચનામાં તથા લોકપ્રિયતામાં પ્રજાની ધર્મભાવનાનું રૂપરૂપ પ્રતિબિંબ દેખાશે. રાજકીય-સામાજિક અસાજકતાના સમયમાં ભારતની પ્રાદેશિક લોકનાટ્યપરંપરા દ્વારા લોકસમુદાયની ધર્મશ્રાદ્ધા સચેત રહી હતી. મંદિર મંચના આ સાહચર્યની અસર નાટ્યબંધ પર પણ પડી જણાયે ગ્રીસની કાર્ટ્યુસપ્રચુર અને પ્રાચીન ભારતની 'મધુરેણ સમાપયેત્' વાળી નાટ્ય-કૃતિઓમાં તે તે દેશની ધાર્મિક જીવનદૃષ્ટિની અભિવ્યક્તિ જોવાઈ છે. મુસલમાન તથા બીજા ધર્મોએ અભિનય તેમ જ નાટકને ધર્મવિરુદ્ધ માની તેની અવજમના કરી એ અપવાદ સિવાય, નાટ્યપ્રજ્ઞાવિકાનો ઉદ્ભવ ધાર્મિક ભૂમિકા કે વાતાવરણ વા કિર્ચાવિધિમાં મળી આવે છે.

\* "... In my time none of them would claim for it (i.e. theatre), as I claimed for it, that it is as important as the church in the Middle Ages and much more important than the church was in London in the years under review."

ટૂંકમાં, ધર્મના સાહચર્યથી નાટ્યપ્રવૃત્તિને રંગમંચ, પ્રેક્ષકગણ, વિષયસામગ્રી તેમ જ જીવન પરત્વેની દૃષ્ટિ સાંપડી એમ કહી શકાય.

ધર્મથી તરછેડાયા છતાં, સમાજજીવન પર નાટકનો પ્રભાવ પડેલા હોઈ, ધર્માશ્રય વિના પણ નાટ્યપ્રવૃત્તિના ક્રમિક વિકાસમાં કોઈ બાધા ન નડી. ઊલટું, નાટ્યવૃત્તિનો આવિષ્કાર મૂળે સામૂહિક ઢબનો હોઈ સામાજિક રચિતંત્રને આ માધ્યમ સહેલાઈથી સદી ગયું. ધર્માશ્રયની અસર મુખ્યત્વે નાટકના વિષય પરત્વે તેમ સમાજશાસની અસર નાટકના સ્વરૂપ પરત્વે પડેલી વિશેષ જણાશે. મંદિરના ચોકમાંથી સમાજના યોગાનમાં રમતા થયેલા નાટકના સામૂહિક રચનાતંત્રને મોકળાશભર્યો ઉદ્ભવ સાંપડ્યો તેમ જ લોકશાહી સાર્વવર્ણિક સ્વરૂપ—વિશેષ સિદ્ધ થયું. અન્ય કલાપ્રવૃત્તિઓની સરખામણીમાં નાટકની આ સમુદાયભોગ્યતા નોંધપાત્ર હોઈ તેની આ સ્વરૂપલક્ષી વિકાસપ્રક્રિયા મહત્ત્વની ઠરે છે. સમાજના વિવિધ ઘર તથા વર્ગોની પોતપોતાની લઘુભાવના કારણે નાટકનું સ્વરૂપ લક્ષી વૈવિધ્ય પણ પહોંચ્યું. શ્રમજીવીઓના યાચે લોકનાટ્યની શૈલી બંધાઈ, તો બુદ્ધિજીવીઓએ નાટ્યસાહિત્યની પરંપરા જન્માવી; સાહસપ્રિયોએ વ્યવસાયી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ રજૂ કર્યો, તો કલાપ્રિયોએ નિવૈતન રંગભૂમિનો નવો મરોડ કાઢ્યો. પરંતુ, નાટ્યનું યથાર્થ સ્વરૂપ વર્ણવિહીન વર્ગવિહીન હોઈ, બહુજનસમાજની ઉપેક્ષા કરી સમાજના એકાદ વર્ગ ખૂરનું બંધિયાર બની નાટકે ગૂંગળામણ અનુભવી હોવાના દાખલા પણ નોંધાયા છે. ફક્ત ફ્રેંચનપરસ્ત અને આરામપ્રિય નબીસવર્ગમાં અટવાયેલી ઇંગ્લેન્ડની 'રેસ્ટોરેશન કોમેડી' નો ઇતિહાસ આમાં સૂચક ગણાય. એકંદરે જોતાં, ધાર્મિક કરતાં સામાજિકોએ નાટ્યને વધુ લાડ તથા માવજતથી ઉછેર્યું જણાય છે. નાટકને લોકશાહી મોકળાશ મળવાથી તથા શિક્ષણપ્રમાર, સંસારસુધારા અને વિચારક્રાંતિ જેવા સામાજિક પ્રયત્નોની છલાવટ થવાથી તેમ જ સમાજની બહુવિધ રચિતું રંગન થવાથી સામાજિક પરિબળો તથા નાટ્ય વચ્ચેનો સહયોગ અને આદાનપ્રદાન સ્થાયી તેમ જ ફળદાયી નીવડ્યાં છે.

આજના સભ્ય મમાજોમાં મહત્ત્વની સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તરીકે નાટકને ગૌરવ મળવાનું કારણ આ. પરંતુ એક અગત્યની સમાજોપયોગી પ્રવૃત્તિ તરીકે તેના વિકાસ માટે સ્થિર તથા સમૃદ્ધ રાજ્યકાળ સાનુકૂળ નીવડે તે પણ સ્વાભાવિક ખરું. ગુપ્તોના સમૃદ્ધિકાળ દરમિયાન સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની ચિરંજીવી કૃતિઓ સર્જાઈ તેમ એલિઝાબેથના વૈભવભર્યા રાજ્યકાળમાં અંગ્રેજી નાટ્યસાહિત્યનો ઇતિહાસ સર્જાયો. અનિશ્ચિત તથા અંધાધૂંધીભર્યા રાજકીય વાતાવરણના કારણે જ, દૃઢ થયેલી ભારતીય નાટ્યપરંપરાનું

સાતત્ય ન જાળવાયું. અમુક રાજ્યકાળ દરમિયાન વિસિષ્ટ કલાપ્રવૃત્તિઓ પોપાઈ હોય એવું પણ બન્યું છે ગુપ્ત વંશના રાજ્યવહીવટથી ઊલટું મોગલાઈ યાસન દરમિયાન સ્થાપત્ય, સંગીત તથા નૃત્યના મુકાબલે નાટ્યપ્રવૃત્તિની બહુધા અવગણના થયેલી જણાય છે. કચાગેક, ગ્રીયના પ્રજામત્તાકની જેમ, રાજ્યકર્તાઓએ નાટકને યથેચ્છ વિહરવા દીધું છે, તે કદીક કોમવેલના લશ્કરી શાસનની જેમ ગૂંજળાવી પણ દીધું છે. ભારતમાં પ્રજાકીય શાસનમાં રાજ્યાશ્રય મળવાથી નાટ્યમાહિત્ય તથા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને સર્વદેશીય પ્રોત્સાહન મળ્યાનું તાજુ દષ્ટાંત છે ખરું. પરંતુ એકદરે જેતાં રાજકારણીઓનો માથ નાટકને બહુ સદ્યો જાયતો નથી લોકમાનસ પરત્વે નાટકની અસરકારક પક્ક હોવાથી, જનમતને અમુક માર્ગે વાળવા તેનો ઉપયોગ કરવા અંગે સામ્યવાદી શાસનમાં તેમ જ ઉપગ્રહથી લોકશાહીમાં રાજ્યાશ્રય નિમિત્તે નાટક પર આક્રમણ થતું જેવા મળવા લાગ્યું છે.

પ્રત્યક્ષ અસરકર્તા પરિબળોમાં નાટ્યકારને અગ્રતા આપી શકાય. જોકે, પ્રારંભિક તબક્કામાં ભજવાનું નાટક સર્વેમર્વા હોવાથી, ન તો નાટ્યનો સાહિત્યદેહ બંધાયો હતો કે ન તો વ્યક્તિવિશેષ તરીકે નાટ્યકારનું મહત્ત્વ ઊગ્યું હતું. એકદરે એ સામૂહિક પ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસી હોવાથી વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો પ્રશ્ન જ અનુપસ્થિત હતો. ઊલટું, લેખન, સૂત્રસંચાલન તથા અભિનયનો ત્રિવિધ કાર્યભાર એક જ વ્યક્તિ સંભાળે એવું બનતું ખરું; અને લેખન પેટ્રેય તે, જરૂરિયાત મુજબ, ઇતિહાસ પુરાણ વગેરેની પ્રખ્યાત સામગ્રીમાંથી પાત્ર પ્રસંગ વણી લેવાથી કામ સરી જતું પરંતુ સામાજિક રાજકીય પરિસ્થિતિઓ બદલાતા, તેની અસરો ઝીલી જીવતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનું માળખું પણ બદલાવા લાગ્યું; માથેનાથે ધાર્મિક સ્થળ-સંસ્થાના વાતાવરણમાંથી મુક્ત થયેલા નાટકમાં મમાજજીવનના પબકાર નિમિત્તે, પ્રખ્યાત નામગ્રીમાં અને તે નામગ્રી ઉપરાંત ઉત્પાદ્ય તેમ જ કંપનાશ્રિત સામગ્રી ગૂંથાવા લાગી એટલે નાટ્યલેખનની પ્રવૃત્તિમાં સર્જન-શક્તિનો આલેખકાર શક્ય તેમ જ અનિવાર્ય બન્યો. ભજવણી નિમિત્તે માત્ર સામૂહિક મનો-રંજન ખાતર નાટક લખવાને બદલે ભજવણીથી નિરપેક્ષ રીતે નિજનંદ-મનોવિનોદ નિમિત્તે પણ નાટક લખવાની શક્યતાની કેડી જડી અને એ પ્રક્રિયામાં નાટકના સાહિત્ય દેહને વિકસવાની મનમોહકાશ મળવાથી, સર્જક નાટ્યકારનો પણ મહિમા સ્વોકારાતો થયો. અભિવ્યક્તિની આ તક ઝડપી લઈ, નાટ્યકારે પણ સહકારી તંત્રવિધાન પર નિર્ભર રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિમાં પોતાની સાહિત્યિક પ્રતિભા તથા દગતા દાખવતા જઈ અગ્રિમ સ્થાન સર કરવા માંડ્યું. અલબત્ત, જુદાં જુદાં કારણસર ઘણી વાર નાટ્યકારનાં સ્વત્ત્વ તથા નિષ્ણાતબુદ્ધિને

અન્યાય થતો રહ્યો છે તથા સંઘબળથી વિકસતી નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં તેની આગેવાનીને પડકાર પણ ઝીલવો પડ્યો છે. આ બાબતમાં, વ્યવસાયી રંગભૂમિએ નાટ્યલેખકની કરેલી દુર્દશાનું ધર-આંગણાનું દૃષ્ટાંત પૂરતું ગણાય. એટલે જ, નાટ્યોત્કર્ષ માટે પ્રતિભાસંપન્ન નાટ્યકારને સર્વોપરી સ્થાન તથા સામાજિક મોલો મળવાં જોઈએ એ હકીકત પર ભાર મૂકવાનું જરૂરી જણાયું છે.\* પ્રાચીન ગ્રીસના પ્રજાસત્તાકમાં તથા ભારતમાં સ્થિર-સમૃદ્ધ રાજ્યકાળમાં નાટ્યકાળની સર્જનાત્મક કાર્યદક્ષતા તેમ જ સમાજોપયોગી કામગીરીને રાજ્યાશ્રય નિમિત્તે આવી રીતે પુરસ્કાર-પ્રોત્સાહન મળતાં હતાં પરંતુ રાજકીય અથડામણ-અંધાધૂંધીના કારણે આ પરંપરાનું સાતત્ય જળવાયું નહિ. એટલે વ્યક્તિત્વવશી કલાકાર તરીકે છેક ૧૫-૧૬મી સદીના ‘જ્ઞાનોદય’ (Renaissance) દરમિયાન નાટ્યકારનો નવજન્મ થયો એમ સામાન્ય રીતે કહી શકાય † જ્ઞાન-વિજ્ઞાનની આ સાર્વત્રિક નવજાગૃતિથી સર્જક કલાકારનું ગૌરવ તથા આત્મસભાનતા વધે છે અને આ અગાઉ અવ્યક્ત રહેલા સ્વાનુભવ (Personal experience) તેમ જ નિજ વ્યક્તિત્વ (Personal authority) અન્ય સાહિત્યસર્જનની જેમ નાટ્યસાહિત્યમાં પણ પહેલી વાર આમેજ થવા લાગે છે. સ્વાનંત્ર્ય માણતા નાટ્યકારનો જન્મ થવાથી તેનો ત્રિવિધ કાર્યભાર તો આપોઆપ છૂટ્યો, પરંતુ આ સાંપિક પ્રવૃત્તિના ઈતર ઘટકો સાથે તેનો પ્રત્યક્ સંકિય સંપર્ક પણ ક્યાંક આકસ્મિક રીતે, ક્યાંક સહેનુક શીલ થવા લાગે છે તથા નાટ્યલેખન નાટ્યકારની એકાંતિક સાહિત્યોપાસના પૂરતું મર્યાદિત થતું જણાય છે. નાટ્યકારના રંગભૂમિ-નિર્વેદના કારણે વચલી કડીરૂપ સૂત્રધારના હાથે માલિકી તથા ઈજારાના ધોરણે રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિનું વ્યવસ્થાપકરણ થવાના દાખલા મોજૂદ છે. વળી, સર્જનું નાટ્યસાહિત્ય સાંપ્રત રંગભૂમિથી વિમુખ થવાનો ઈતિહાસ લગભગ દરેક ભાષાના નાટ્યસાહિત્યમાં મળી આવે છે. આમ, નાટ્યકારની વ્યક્તિકતા ખીલવાનું આડકતરી રીતે આ એક આત્મીય અનિવરણનીય પરિણામ આપું ગણાય. પ્રાણવાન નાટ્યપરંપરાની સ્થાપના માટે, નાટ્યકાર રંગભૂમિના નંત્રવિધાન તથા પ્રેક્ષકની રુચિનું લક્ષ રાખે અને પોતાના નિતાંત સાહિત્યિક સ્વેર-વિહાર પર સાંપ્રત પરિસ્થિતિઓના સંપર્ક દ્વારા નિયંત્રણ સ્વીકારે એ જ હિતાવશ ગણાય.

“If the status of the writer is low in a Theatre, it is always a bad Theatre. Whenever a Theatre makes history you will find that it has its own dramatists prominently associated with it.”

—J. B. PRIESTLY: *The Art of the Dramatist*, p. 11.

† “We may reasonably trace the spiritual parentage of the present day dramatist to the Renaissance.”

—A. DUKE: *Drama*, p. 66-67.

આ અંગે શેકસ્પિયરનું ઉદાહરણ ખૂબ સૂચક છે પોતપોતાના સમયની રંગભૂમિનું નવેસરથી ઘડતર કરવામાં મોલિયેર તથા થોમ્સોન નાટકો લખવા ઉપરાંત સક્રિય રસ લઈ ધનિક રંગભૂમિ-સંપર્ક જાળવ્યો તેનો ફાળો પણ મહત્વનો ગણાયો છે ગુજરાતમાં આવેતન રંગભૂમિના સત્વાર ટાપ્પે કેટલાક નાટ્યકારોમાં આવું મનોવલણ ફળદાયી નીવડ્યું તેમાં શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાની કારકિર્દી અદ્વિતીય ગણવાનું ધારણ એ કે રંગભૂમિના ઘડતર માટેની એક નાટ્યકારની મથામણનો એમાં રસપ્રદ ચિતાર છે આમ તો નાટકનો પગરવ થતા વેતનામી નવોદિત લેખકોએ નાટકની સ્વરૂપ વિશેષતાથી આકર્ષાઈ, તેના હોથભેર ઓવારણ લઈ સ્વભાષામાં મિશ્ર કરવાના યત્ન કર્યા છે પરંતુ આમાં બહુધા ઉત્સાહનો અતિરેક તથા નાટ્યનિખુત નુદિની ઊણપ હોવાથી મોટા ભાગના નાટ્યસાહિત્યના ઈતિહાસમાં નાટકોની સખ્યા તથા તેના રચનાસૌક્ય વચ્ચે વ્યસ્ત પ્રમાણ જોવા મળે છે એલિઝાબેથના સમયના બેંગ્સમાં સોનેટેની જેમ ફેશન તથા સમય ગાળવાના ચોખ ખાતર નાટક લખવાનો જલ્લે ચાલ પડ્યો જણાય છે ગુજરાતીમાં પણ રસુછિંભાઈના સામાજિક નાટકોની લોકપ્રિયતા પછી “દુ ખદશક” નાટક લખનારાની જગ્યાત ઊભી થઈ જણાય છે નાટક પરત્વેના આવા વિચલણ આકર્ષણના કારણે જ, લોકબધ નાટકો લખાયા છતાં, નાટ્ય-નમૂનું કે રંગભૂમિ ઉત્કર્ષ અથવા એ બંને પરત્વે એતિહાસિક પ્રદાન કરનારા નામો જૂજ જડે છે

નાટકનો ભાવણી નિમિત્તે ઉદભવ થયો હોવાથી તેની અભિનયાગિત ખાસિયતોની સાર્થકતા માટે રંગભૂમિ અનિવાર્ય અર્ધાગ મનાયુ છે \* રંગભૂમિ અંગેની પરિસ્થિતિની નાટ્યસાહિત્ય પર શીધી અસર પડ્યાના ઉદાહરણ વિશ્વ-નાટ્યસાહિત્યમાંથી મળી રહે છે સોફોકલીસની નાટ્યશૈલી પર ગ્રીસના તત્કાલીન Open air playhouseની શેકસ્પિયરની શૈલી પર ત્યારે અસ્તિત્વમાં આવતી થયેલી Arena ઢાંચની એલિઝાબેથન રંગભૂમિની, ઈબસનની શૈલી પર અર્વાચીન Proscenium frame peep showની સ્પષ્ટ અસર જણાઈ આવી છે પરંતુ દરેક દેશને કે યુગને એકસરખી રંગભૂમિ માફક આવતી ન હોવાથી તેમાં અનિવાર્ય રીતે પરિવર્તન થયું રહે છે આવી રીતે, પરપરાગત રંગભૂમિની કાયાપાટ પછી વાતવી રંગભૂમિના જન્મ પછી નાટ્યપ્રવૃત્તિને અસાધારણ વેગ મળ્યાનાં દખાત પણ નોંધાયાં છે અગ્રેજી સાહિત્ય તથા શિક્ષણના સંપર્કને પરિણામે ગુજરાતમાં રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ પાગરતા વેત રસુછિંભાઈનું આગમન સૂચક

\* “It is evident that the very form of dramatic poetry that is, the exhibition of an action by dialogue without the aid of narrative, implies the theatre as its necessary complement”

—A. W. SCHLEGEL, *E. T. O. D.*, p 341

ગણાય. શાં તથા ઈમસન જેવા યુગપ્રવર્તક નાટ્યકારોની પ્રવૃત્તિ આ વિધાનની સમર્થક બને છે. આથી ઊંચટું, પોતાના એકધારા સ્વરૂપને જડતાપૂર્વક વળગી રહેતી રૂઢ રંગભૂમિ નાટ્યવિકાસને સ્થગિત પણ કરતી રહી છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં ચીલાયાડું રંગભૂમિએ નાટ્યક્ષેત્રે નવી અભિવ્યક્તિને ગૂંજાવી હતી, તો ૧૮મી સદીના ઈંગ્લેન્ડની આલેક્ઝાન્ડર Formalized auditoriumમાં રચતી રંગભૂમિ નવોદિત નાટ્યકારોને પ્રેરણા આપવામાં નિષ્ફળ નીવડી હતી. ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિની જડતાએ ઉન્સાણી-ઓને રંગભૂમિ-ઉદાસીન બનાવ્યાનું જાણીનું છે. આથી એવો અનુગેધ થતો રહ્યો છે કે નાટકનાં વિકાસશીલ પરિબળો સાથે કદમ મિલાવવાની રંગભૂમિએ મનમોકળાશ કેળવવી જોઈએ; જોકે, સમકાલીન આવશ્યકતાઓ મુજબ જીવતી રંગભૂમિ નાટક માટે વિકાસોપયોગી જ નીવડે એવો તર્ક પણ દોષિત ગણાય. રજૂઆતની દૃશ્ય અસર-કારકતા માટે રંગભૂમિ પર ઉપયોગમાં લેવાતાં ઉપકરણોએ પણ નાટ્યાભિવ્યક્તિને પોષી છે. ઈમસનની વાસ્તવચક્ષી કૃતિઓને સફળ ઉકાવ સાંપડ્યો તે રંગભૂમિ પર સુલભ થયેલી દૃશ્યમજાવટની સામગ્રીથી. વીજળીની સુવિધાને કારણે જ પ્રયોગશીલ Expressionist શૈલી રચનાત્મક સિદ્ધિ ધલ કરી શકી. અલબત્ત, વેશભૂષા, સંનિવેશ કે પ્રકાશપોજન વગેરેના અતિરેકમાં અટવાવાથી નાટકની દુર્ગતિ થવાનું ભયસ્થાન પણ આમાં રહેલું છે. આવી ઉપકરણ-પરસ્તીથી જ ગ્રીક નાટકની સમૃદ્ધ પરંપરા નિસ્તેજ થયાનું જાણીનું છે. ચેકસ્પિયર તથા શેખ્સપિયર કારકિર્દી-અંત પછીના ગાળામાં અનુક્રમે ઈંગ્લેન્ડ અને રશિયામાં આવી પરિસ્થિતિ અને આવાં પરિણામ જેવા મળ્યાં છે. આવી અમુક અંશિ નાટ્યેતર સામગ્રીના આધિપત્યના કારણે ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિ અતિરંજકતામાં ગૂંજાયાથનો ઇતિહાસ તો તદ્દન નજીકનો ગણાય. રંગભૂમિ સંબંધમાં યાંત્રિક સુવિધા તથા ઉપકરણો વગેરેની સરખામણીમાં નટવૃંદનો સહયોગ અનિવાર્ય મનાય તે સ્વાભાવિક છે, કેમ કે નાટ્યની ભાવગૂષ્ટિને ચતુર્વિધ અભિનય દ્વારા તાદૃશ બનાવી ભાવકના ચિત્તમાં રસાળતાથી સંક્રાન્ત કરવાની અગત્યની કામગીરી તેની છે. માહિત્યપમે નાટ્યકાર તો રંગભૂમિપક્ષે અભિનેતા, એવું સમીકરણ પણ નાટકની સ્વરૂપ માર્ગકતા માટે ગોઠવાયું છે. નાટક મુખ્યત્વે અભિનયાક્રિયા હોવાથી નાટ્યકારે અભિનેતાવૃંદ સાથે વિશેષ સંપર્ક મહત્તર રાખવો જોઈએ એવો ઘડ્યાતત્ત્વો ભાર મુકાતો રહ્યો છે.\* પરંતુ, રંગભૂમિક્ષેત્રે ઘણી વાર ચળવંચી આધિપત્ય ભાગવતા સૂત્રધાર તરફથી મળતી વધુ પડતી, અવિવેકી કદરદાની અને ગેરદોરવણીથી નટ નટી

\* "For the poet as much as possible should co operate with the gestures (of the actor)."

—ARISTOTLE in *Poetics*.



નુંડમિજી બને ત્યારે માત્ર અનિષ્ટો જન્મે છે પંડુ એકદરે નટ-નાટ્યકારના 'સપ્તયોગની પરિસ્થિતિ ઈષ્ટ મનાય છે ગેરિક, કીન, મિસિલ સિડોન્સ, જયશંકર 'મુદરી' કે મા અશરફખાન જેવા અભિનયપટુઓને કેન્દ્રમાં રાખી આવેખાવેલા કેન્દ્રમાં પાત્રોને પરિણામે કેટલીક યાદગાર કૃતિઓ સાંપડવાનું કારણ આ નાટ્યકાર તથા નટ-નટી જૂથ તેમ જ સૂત્રધાર જેવા અગત્યના ઘટકોને સમ મહત્ત્વ આપી તેનું સવાદી નિયમન થાય તો રંગભૂમિની ચેતના મોરો ઊઠે તેના દ્રષ્ટાત પેટે આધુનિક અમેરિકી રંગભૂમિનો નિદેશ કરી શકાય

દશ્યકલાપ્રકાર તરીકે જન્મેલા વિકસેલા નાટક અંગે પ્રેક્ષકનો અનન્ય મહિમા ગવાયો છે અને પ્રેક્ષક નહિ તો નાટક નહિ એવી સ્પષ્ટ રજૂઆત પણ થઈ છે\* પ્રારંભિક અવસ્થાના નાટકોના વિષયની પ્રાકૃતતા તેમ જ શૈલીની સરલતા મુખોપક્રમ વગેરેમાં અર્પદગ્ધ નિરક્ષર પ્રેક્ષક સમુદાયની રુચિ જ કારણભૂત ગણાય છે 'સાનોદય' પછીની સાહિત્યિક જગૃતિથી રસવૃત્તિ કેળવાવાંથી તેમ જ નાટકના અધ્યયન-આધ્યાપનના રસસ્વાદનો ઉમળકો વધવાથી નાટક પરત્વેનું પ્રેક્ષકની રુચિનું એક-વકી અનુદાસન પડકારાઈને મર્લાદિત બને છે 'સાનોદય'ના ગાળાના સાહિત્યિક નાટ્યરસિકો નિમિત્તે નાટકની દશ્ય શ્રાવ્ય ખાસિયતો તથા તેના વિવક્તૃ સ્વરૂપવિધાન તરફ લગ્ન દેરાય છે એ રીતે, ઉદ્યોગીકરણ તથા શહેરીકરણ દ્વારા અસ્તિત્વમાં આવેલા શ્રમજીવી કારીગરવર્ગ તથા ક્રીમત એશઆશામી પ્રેક્ષકવર્ગના મનોરંજન નિમિત્તે વ્યવસાયી શૈલી ખીલી આવે છે બીજી બાજુ, સાર્વત્રિક વિદ્યાવિસ્તાર તથા રસવૃત્તિનું સંમાર્જન થવાથી કલાશીખીન પ્રેક્ષકગણ આવેતન રંગભૂમિ મારફત શિષ્ટ અભિનય દ્વારા વાસ્તવ જીવનનું પ્રતિબિંબ ઝીલવા મરે છે અને રંગભૂમિને પહોંટવા મથતા બુદ્ધિધાણીઓ પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ (Experimental Theatre) મા રચતા જણાય છે એટલે સરવાળે, નિષ્કિય પ્રેક્ષક કે અનુભ્વાલી આગમ્યદાતામાંથી આધુનિક નાટ્યશીખીને સક્રિય રીતે ઘણો વિકાસ સાધ્યો છે અને એ રીતે નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં પ્રેક્ષકવૃન્દની અનન્યતા જ પુરવાર કરી છે વળી, લોકરુચિ તથા નાટ્યકારની પ્રતિભા વચ્ચે સમાધાન થકય નથી એવો એકપક્ષી પૂર્વગ્રહ આમેય અવિવેકી લાગતો રહ્યો છે સમકાલીન પ્રજામાનસનો રસ-રુચિની પ્રાકૃતતા ગ્રીસની પ્રશિષ્ટ મનાયેલી કૃતિઓમાં લૂબધૂ તથા શેક્સપિયરની ઉન્નૃષ્ટ રચનાઓમાં કુશળતા પૂર્વક ગૂઢાઈ આવી છે એ પણ ખરું કે અવિવેકી રીતે પ્રેક્ષકને અસાધ્ય દેવ તરીકે સ્થાપી તેની અસંસ્કારિતા કે અણુઘડતાને પણ રીઝવવાની નેમ રાખવામાં આવે તો શૈલીની અતિ

\* "No audience, no play The audience is the necessary and inevitable condition to which dramatic art must accommodate its means"

રંગકલાનાં અનેક દૂષણો દૈનંદિન વિના રહેતાં નથી. ગુજરાતી વ્યવસાયી નાટકની જાહોજલાલી દરમિયાન, સૂત્રધાર-કવિઓના સંલકારથી પ્રેક્ષકોને અતિરંગકતાનો નશો ચઢાવાયાનો ઈતિહાસ તો જાણીતો છે, પરંતુ અવેતનમાંથી સવેતન તરફ ઢળતી આધુનિક રંગભૂમિના પ્રવસનકારો પણ આ ભવિષ્યને અટવાતા ચાલ્યા છે. સજ્જગ નાટ્યકાર તો પ્રેક્ષકો સાથેના આવો જીવંત સંપર્ક ટકાવી રાખવા, લોકરુચિ પારખીને વિવેકી સમભાવથી તેને કૃતિમાં ઉતારવાનો કીમિયો અજમાવતો રહે છે. આવા વલણને પરિણામે કદાચ ગુજરાતની ભવાઈ, ગ્રીસની 'ઓલ્ડ કોમેડી' તેમ જ ઈટાલીની *Commedia Del Arte* જેવાં નાટ્યસ્વરૂપો સાંપડ્યાં હોવાં જોઈએ.

રંગભૂમિ સન્મુખ ઉપસ્થિત થતો પ્રેક્ષકવર્ગ સાર્વવર્ણિક કે સર્વવર્ગી હોય તો નાટકના સર્વતોમુખી તેમ જ લોકચાલી વિકાસની ચક્રચત્રાઓ મળી રહે છે.\* સર્વદરજા તથા તમસના ત્રિવિધ ગુણસભર લોકચરિત્રનો પ્રતિબોધ ઝીલી તથા દુઃખાર્તોને, શામાર્તોને, શોકાર્તોને તેમ જ તપસ્વીઓને વિક્રામ આપી બિન્ન બિન્ન રુચિનું સમારંધન કરીને જ નાટક પોતાની કથાપ્રકાર તરીકેની અનન્યતા સિદ્ધ કરી દેખાડે છે. એથેન્સ તથા રોમના નાટ્યપ્રયોગોમાં સર્વવર્ગી પ્રેક્ષકસમુદાય હાજર રહેતો હતો. મધ્યયુગની નાટિકાઓની પણ એવી નેમ હતી. આ ભાજનમાં એલિઝાબેથના સમયની નાટ્યપ્રવૃત્તિ સવિશેષ પ્રજાકીય ગણાય છે. ક્રાંતિ પછીનું ફ્રેન્ચ નાટ્યસાહિત્ય પણ પ્રત્યેક પ્રજાજનને લક્ષમાં રાખીને સર્જાયું હતું. અમેરિકાની આધુનિક નાટ્યપ્રવૃત્તિના સર્વતોમુખી વિકાસ માટે, ત્યાંના પ્રેક્ષકવૃન્દની વર્ગભિદ્વિહીનતા, કારણ તરીકે આગળ ધરાય છે. અલબત્ત આવી આદર્શ પરિસ્થિતિ સર્વત્ર હમેશાં ઉપલબ્ધ નથી હોતી, પરંતુ કેટલીક વાર સમાજના વિશિષ્ટ વર્ગને પરિતોષ કરાવવામાં પણ યથસ્વી વિકાસ સાધી શકાય છે. બીલ્કોની આગેવાની હેઠળના *Experimental Theatre* ની કામગીરી સાર્વવર્ણિક રંગભૂમિ કરતાં ઓછી આંકી શકાય તેમ નથી.

નાટ્યપ્રવૃત્તિની ચર્ચામાં બહુધા નાટ્યસ્વરૂપ ગીત ગણાયું છે વા અવગણાયું છે. એથ ખરું કે નાટ્યોચિત સામગ્રીને અમુક ખાસ નાટ્યબંધમાં રસાત્મક શીલીથી ઉતારવાનું સુકર તો નથી, પણ સૌ સાહિત્યપ્રકારોમાં સ્વરૂપ પ્રયોજન નાટક માટે અનિવાર્ય તથા સહેતુક મનાયું છે. *Tragic, Comic, Satiric*, એ ત્રણ પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ પ્રકારો ગ્રીસની ધાર્મિક ક્રિયાવિધિ નિમિત્તે ઉદ્ભવ્યા હોવા છતાં, એથેન્સની સંસ્કૃતિના વિલય પછી

\* "...The theatre acquires its greatest strength when the spectators form a cross-section of the entire community of their age."

પણ જીવત તેમ જ માર્ગદર્શક ગણાય છે, એમાં સ્વરૂપલક્ષી સઘનતાનું સમર્થન મળી રહે છે. ગ્રીક નાટ્યવિદોના સ્વરૂપ આગ્રહ તથા ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રીના રસ અનુરોધ વચ્ચે આ રીતે કોઈ તાત્ત્વિક ભેદ નહિ જણાય \* વિષયસામગ્રી તથા નાટ્યસ્થ ભાવવૈવિધ્ય સાથે અનુરૂપ સ્વરૂપલક્ષી સઘનતાનું કસબી સંવિધાન સંધાય તો કૃતિની અસરકારકતા તથા ચિર જીવિતાને લાભ થતો હોવાથી આ દુષ્કર કીમિયો હાથ કરવા પ્રત્યેક નાટ્યકારે મથતા રહેવું જોઈએ એવો આગ્રહ થતો રહ્યો છે આના અનુમધાનમા જ, સ્વરૂપોપાસનાની ઈચ્છાપૂર્વક આવગણના કરતી કેટલીક આધુનિક વાસ્તવપ્રિય કૃતિઓના આધુન્ય વિશે અધિકાદી વર્તુળોમા આશ્વા નથી બંધાતી આમાં પણ પ્રેક્ષકના પ્રતિભાવ વિના એકબી નાટ્યકાર નિરાધારપણું અનુભવે એવું બન્યું છે ટેજેલીના ઉત્કટ વિષાદને ઝીલવા મામુવાની તત્પરતાના અભાવે, ૧૮મી સદીના ઈંગ્લેન્ડનો મધ્યમવર્ગીય તથા ૧૯મી સદીના ગુજરાતનો શ્રામજીવી શ્રીમત પ્રેક્ષકવર્ગ લાગણીના નિરર્થક ઉદ્ગેહવાળી તથા પ્રેમ શીર્ષના સ્પૂલ ઘેરા ૨ ગોવાળી અપરસ કૃતિ ઓનું નિમિત્ત બન્યાનું જાણીતું છે નાટકની સ્વરૂપલક્ષી ઉપામના પ્રત્યેની વ્યાપક ઉદાસીનતા છતાં તેના પુન પ્રચાર માટે આશ્વા બંધાવાનું કારણ એ છે કે નાટ્યપ્રમયોમા ઉદારતા ગણાયેલ ટેજેલીના પુન ગૌરવ માટે કેટલાક ફ્રેન્ચ નાટ્યકારો નિષ્ઠાપૂર્વક જહેમત લઈ રહ્યા છે વિશ્વભરની ભાષાઓમા પદ્ય નાટકના ખેડાણ વિશે વધતો જતો ઉત્સાહ પણ આ પ્રવૃત્તિને યશ મળશે એવી હેતુધારણુ બંધાવે છે

---

\* "In the Greek classical division of kinds exists something beyond the merely temporary and what is revealed here finds corroboration in the Sanskrit doctrine of *rasas*" —A NICOLL *World Dramu.*

નાટક સતત પરિવર્તનશીલ તથા બીજા સાહિત્યપ્રકારોની સરખામણીમાં ચંચળ રહેતું હોવાથી સ્પષ્ટ શબ્દોમાં તેની વ્યાખ્યા બાંધી આપવાનું દુષ્કર જણાયું છે. કદીક ગીત-સંગીતની સંગતમાં દીધી ઊઠતું (Opera), કદીક નૃત્યના સહયોગથી ઓપી ઊઠતું (Ballot), કદીક નિતાંત અભિનયથી ચરિતાર્થ બનતું, કદીક કાવ્યપ્રચુર બની માત્ર સાક્ષરને સોજવતું, કદીક કેવળ ગદ્યની યથાકલગી બની ઓપનું, કદીક દરેક મામગ્રીના વાદ્ય પહેરી અતિ જંકતા ઉપામનું (Melodrama), કદીક તમામ ઉપકરણોનો અંચળો ફાગવો માત્ર કાવ્ય ખૂબીઓની મોહિની લગાડતું (Radio-play), તે કદીક દીવાન ખંડી રંગભૂમિમાં બોલ્ડિકોની અભિરુચિની કસોટીએ ચક્રવા મથતું નાટક પ્રથમ દૃષ્ટિએ બહુરૂપી લાગે ખરું, પરંતુ નાટકનું કોઈ તાત્ત્વિક નિજી સ્વરૂપ નથી એવું નથી. ઊલટું આ વિકાસશ્રમ અંતરંગ જ તેની ખાસિયત ગણાય.

અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે સરખાવી જોતાં નાટકની સર્વગ્રાહિતા તથા સ્વરૂપ મોકળાશ સમજાશે ખરી. કવિતાને નાટકનું પિયર કહેવામાં માત્ર કાવ્યાત્મક વ્યંજના નથી પરંતુ તેના ઉદ્ભવનો ઇતિહાસ નિર્દેશ અને સ્વરૂપ વિશેષનો રહેતો છે. સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસામાં નાટ્ય કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે જ બિરદાવાયું છે અને સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાએ આ મતનું અનુયાયન સ્વીકાર્યું છે. ગ્રીસમાં પણ કાવ્યના ઉત્કૃષ્ટ પ્રકાર તરીકે તેની ચર્ચા-વિચારણા અને વિકાસ થયાં છે. 'હાનોદય' પછી ઈંગ્લેન્ડ તથા ફ્રાન્સમાં નાટકની કાવ્યરંગી ઉપાસના થઈ જણાય છે. આવી કાવ્યમયતા ક્યારેક બ્લેન્ક વર્સ કે ડોલનશૈલીની માફક શૈલીમાં છૂપી રીતે, તો ક્યારેક વર્ણનકાવ્ય, ઊર્મિકાવ્ય અથવા ષ્લોક કે મુક્તક રૂપે છૂટી રીતે પણ પ્રવેશે છે પરંતુ આ કાવ્ય તથા નાટ્યના બંને પ્રાચીન પ્રકારો દુઃસાધ્ય હોવાથી, પ્રતિભાશાળી સર્જકના અપવાદ સિવાય, આવી સહિયારી ઉપામનાથી નાટકની રસનિષ્પત્તિ પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડી જણાય છે એટલે, અર્વાચીન સમયમાં નાટક કેવળ ગદ્યમય બની ગયું છે અને સાથેસાથે પદ્યનાટ્યનું સ્વરૂપવિશેષ વિકસાવવાની મથામણ થઈ રહી છે એ વલણ તંદુરસ્ત કહેવાય. અલબત્ત, સંવાદપ્રધાન નાટકમાં વર્ણન-કથનને અવકાશ ન હોઈ, નાટ્યકાર ગદ્યની તમામ ખાસિયતો ખચિત ઉનારી ન થકે; છતાં વિવિધ સંવાદછટાથી ગદ્યની ઈબારત માતબર થતી રહી છે. એ રીતે, રમણભાઈ, મુનશી, ઉમરવાડિયા તથા જ્યોતિ દલાલનો ગુજરાતી ગદ્યની સમૃદ્ધિમાં નોંધપાત્ર ફાળો છે.

સૌ કાવ્યપ્રકારોમાં મહાકાવ્ય નાટકની સૌથી નજીક જણાયું છે અને બંનેમાં માત્ર નિરૂપણ પૂરતો જ તફાવત જોવાયો છે.\* મહાકાવ્યના વર્ણન-વૃત્તાંતની સરખામણીમાં નાટ્યકારે સંવાદ તથા ઘટનાથી કામ પાર પાડવાનું હોય છે. વળી નાટકના મર્યાદિત ફ્લેક્સમાં રમચોટ માટે વસ્તુસંકલન પણ ગોઠવવાનું હોય છે. રજૂઆતની બાબતમાં એમ કહી શકાય. કે મહાકાવ્યોની વૃત્તાંત ઢબે એકપાત્રી આખ્યાન રજૂઆત થાય છે, જ્યારે નાટકની દરયાત્મક રીતે બહુપાત્રી અભિનયાશ્રિત રજૂઆત થાય છે. મહાકાવ્યના પ્રસ્તારને અપવાદ ગણીએ તો, ભવ્યતા, ઉદારતા, દેવી ચળવી નાપકો, અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ તથા રમખાણુલ્લસ જેવી તેની ખાસિયતો નાટકમાં મિલ્લ થતી રહી છે. હાર્ડીના 'ઉનેસ્ટ' તથા નાનાલાલના 'વિશ્વગીતા'માં મહાકાવ્યોચિત નાટક જેવું મિશ્ર સ્વરૂપ પણ જોવા મળતું થયું છે. ઈનિહાસ પુરાણની વળગણ છેડે, સાંપ્રત સમાજ તેમ જ નિગૂઢ ભાવિમાંથી નાટક વિષય મેળવતું હોવાથી તથા પદ ઉપરાંત ગદ્યની કામગીરીનો પણ લાભ મળ્યો હોવાથી વિષય અને શૈલીની બાબતમાં નાટકની સરસાઈ ગણાય ખરી.

મહાકાવ્યના અર્વાચીન ગદ્યાવતાર જેવી નવલકથાની વર્ણન વૃત્તાંત સિવાયની વાર્તા-રમ, પાત્રચિત્રણ, સંવાદછેટા, જીવનબોધ તથા રસનિષ્પત્તિ જેવી ખાસિયતો નાટકે વધુ સફળતાથી ઉતારી બતાવી છે, એટલે જ કદાચ લગ્ન રંગભૂમિ (Pocket theatre) મનાયેલ નવલકથા તથા નાટક વચ્ચે સ્પર્ધા થતી જણાય છે. મુનંથી જેવા ચકોર સાહિત્યસ્વામી તો બંને સાહિત્યપ્રકારો હસ્તગત કરી બતાવે છે. આમાં પણ નાટ્ય-નવલ (Dramatic Novel) જેવે નવીન પ્રકાર ખેડતો થયો છે. સાથેસાથે સફળ નવલકથાનાં નાટ્યકથાતરોની પ્રવૃત્તિ પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય. સાહિત્યપ્રકારોમાં સૌથી નજીકની સગાઈ ધરાવતાં અને લોકપ્રિયતામાં અગ્રેસર ધરીક બનતાં આ બે સાહિત્યસ્વરૂપોમાં, દશ્ય શ્રાવ્ય માધ્યમ તથા અભિનેય ગુપ્તવત્તાના કારણે નાટક આગળ નીકળી શકે ખરું. વળી, પુરાણ ('પૌરાણિક નાટકો'—ક. મા. મુનશી), ઈનિહાસ (નાનાલાલની મોગલ નાટ્યમાળા), ચરિત્રચિત્રણ ('નર્મદ' તથા 'અખો'—કા. ચન્દ્રવદન મહેતા) વગેરેની સ્થાનગ્રીમાંથી પણ રસમય નાટકો લખાતા રહ્યાં છે. આમ, સૌ પ્રકારોને આમેજ કરતા નાટકના કોદામાં વ્યાપક અર્વગ્રાહિતા જોવા મળે છે. સાથેસાથે પરિવર્તનશીલ અંતરંગના કારણે લાઘવ શોખીન આધુનિક સમયને સદે તેવાં એકાંકી તેમ જ રેડિયો રૂપકના સ્વાંગ પણ તે સજી રહ્યું છે.

\* "Whereas the epic poet describes an action as being altogether past and completed, the dramatic poet represents it as actually occurring."  
—J. W. GOETHE: *F. T. O. D.*; p.337.

૨૫ કલાપ્રકાર તરીકે પણ નાટક અન્ય કલાપ્રકારો સાથે અભિન્ન સંબંધ ધરાવતું રહ્યું છે અને મિશ્ર લલિતકળા તરીકે પણ તેનો ઉલ્લેખ થયો છે.\* નૃત્ય-નાટ્ય વચ્ચે તે સહોદર જેવું સામ્ય જણાવાનું. દક્ષિણ ભારતીય ‘ભરતનાટ્યમ’માં તથા પશ્ચિમી ‘બેલે’માં બંનેના કલામય સહયોગની સિદ્ધિ જોવાઈ છે નાટકની દૃશ્યમતા પલોટાતાં અને નાટ્યગૃહોની સવલત વધતાં, નાટ્યનિર્માણમાં ચિત્ર, શિલ્પ તથા સ્થાપત્ય જેવી કલાપદ્ધતિઓનો યુક્તિયુક્ત વિનિયોગ માધી અસરકારકતા બહેલાવાનું પણ ચુકામું નથી. વળી, રંગભૂમિ-રજૂઆતમાં યાંત્રિક સુવિધા, પ્રકાશયોજન, સૈનિવેશ તથા લીજ/નિક તરફીઓને કામે લગાડી દૃશ્ય શ્રાવ્ય ક્ષેત્રે વાસ્તવિક પરિમાણોની સિદ્ધિ દ્વારા નાટકે સરસાઈની ઊર્ણકાળ પણ ભરી છે. નાટકની સર્વશ્રાહિતાથી હમેશાં લાભ જ થયો હોય અને વિકૃતિ ન પેદી હોય એવું નથી. પરંતુ, સઘળી વિદ્યા તથા કલા અને સર્વ જ્ઞાન તથા વિજ્ઞાનનો નાટકમાં રસાન્મક અને ઉપકારક સુમેળ સંધાવાની હકીકત અવશ્ય વિરલ હરી છે.X

પ્રકરણ-આરંભે નિર્દેશેલા નાટકના આવા બહુરૂપી લીલા વિસ્તારમાંથી નાટ્યસ્વરૂપનું વ્યવર્તક લક્ષણ ઘોષવાનું રહે છે. બહુમતે એમ સ્વીકારાયું છે કે નાટ્યબધ માટે સંઘર્ષ અનિવાર્ય છે. સઘર્ષને આધારભીજ માની વિપર્યયાંટસ્ટીના કેટલા તબક્કા ગોઠવવા એ વિશે મતભેદ હશે, પરંતુ તેનો પ્રધાન હેતુ સંઘર્ષજન્ય ભાવના આગેહ અવશેષનું નાટ્યનિયોજન કરવાનો જ ગણાય એ દૃષ્ટિએ રસનિબ્ધતિની ભારતીય વિચારણા મુજબ પણ સંઘર્ષ ઉપકારક છે જે નાટ્યોચિત સઘર્ષની બહુવિધતા પણ રસોપકારક નીવડે છે. આમાં, વ્યવસાયી શીલીનો ઉપલક તથા સ્થૂલ સંઘર્ષ અને

\* “Of all the various forms which can be assumed by thought, the drama is that which most nearly approaches the plastic arts”

—ALEXANDRE DUMAS FILS *E T O. D.*, p 385

X ન તજ્ઞાન તચ્છલ્પ ન મા વિદ્યા ન સા વન્ના ।

ન જ યોગો ન તત્ત્વમ્ નાટ્યેદસિમન્ યન્ન દૃશ્યતે ॥

સર્વશાસ્ત્રાણિ શિલ્પાણિ કર્માણિ વિવિધાણિ ચ ।

આસ્મન્ નાટ્યે સમેતાણિ તમ્માદેતન્મયા જૃતમ્ ॥

—ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર, અ ૧; ૧૧૩ ૧૧૪.

† “સંઘર્ષ એ નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ નથી; પ્રાણભૂત તત્ત્વ છે રસ, અને સંઘર્ષ એ રસના સમર્પણ માટે જરૂરનું એક સાધન છે એવો આપણા રસકોવિદોનો મત છે”

—ચમપ્રસાદ બક્ષી : ‘નાટ્યરત્ન’, પૃ. ૧૯.

શેકસ્પિયરની કૃતિઓનો મુદ્દમ તથા મનોગત સંઘર્ષ બે સામસામા આત્મીય પ્રકારે ગણાય. નાટ્યગત સંઘર્ષથી સંઘર્ષનું નિમિત્ત પાત્ર અજ્ઞાત હોય, પરંતુ ભાવક એની તીવ્રતા માણી શકે ત્યારે મર્મવેધક વિધિહાસ સર્જી શકે છે. આ તાત્ત્વિક સંઘર્ષ વ્યક્તિ-વ્યક્તિ વચ્ચે, સમૂહ સમૂહ વચ્ચે થા વ્યક્તિ અને સમૂહ વચ્ચે પ્રયોજ્ય અને આ પ્રકારનો સામાજિક સંઘર્ષ હાસ્યોત્પાદક રચના માટે ઉપયોગમાં લેવાય છે વ્યક્તિ અને વ્યક્તિત્વ વચ્ચેનો કે વ્યક્તિનો અસ્તેષ પરિબળો વા દેવ સાથેનો સંઘર્ષ કાનુભૂતમૂલક કૃતિઓ માટે સાનુકૂળ નીવડતો રહ્યો છે. અલબત્ત, સઘર્ષ તથા રસની પરસ્પરતા વિશે નિરૂપવાદ મત બાંધી શકાયે નહિ. કેવળ ઘટનાપરપરાથી આલેખાતો સંઘર્ષ Horror drama ઉપસાવે કે નાટકી બની જાય, જ્યારે રમ પરિતોષ હેમ્લેટ વા મૅકબેથની જેમ વિચાર, વાણી, વર્તનથી સુરેખ ઉકાવ પામતો સંઘર્ષ જ કરાવી શકે.

કલાપ્રકાર તરીકે ચિત્રનું ઉપાદાન રંગરેખા અને ગીતવાદનું ઉપાદાન સ્વર છે એ મુજબ, માનવીની સમગ્ર ચેષ્ટા નાટ્યનું ઉપાદાન ગણાયું છે. તેને માટે વપરાયેલો પારિભાષિક શબ્દ તે અભિનય.\* માટે જ આ અભિનયસાધ્ય કલાપ્રકારને ભામહ “અભિ-નેયાર્થ” તરીકે ઓળખાવે છે, તેા અભિનય પર રસાનુભવનો આધાર હોઈ ધનંજય નાટકનો રસાશાય તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે. અન્ય ઉપાદાનેરની સરખામણીમાં અભિનય નાટક માટે પ્રાણભૂત અને વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે એ નાટ્યનિર્માતાઓને સવેળા સમજાય તેા નાટ્યોત્કર્ષનું ટાણું વિલાંબમાં ન પડે. નાટ્યકારને પણ આ અભિનયસાધ્ય પ્રકારના આલેખન અંગે નટ્યમૂનો સહકાર કેળવવાનો અનુરોધ થયો છે. ભારતીય નાટ્યપરંપરામાં વાચિક, આંગિક, સાત્ત્વિક તથા આહાર્ય એમ ચતુર્વિધ અભિનય શાસ્ત્રોક્ત મનાયો છે. ભરતના મતે આ ચતુર્વિધ અભિનય પદાર્થોને રજૂ કરે છે અને અર્થોને પ્રકટ કરે છે. પશ્ચિમમાં પણ અન્ય ઉપકરણોની અપેક્ષા ત્રિવાય કેવળ અભિનયદાસિદ્ધયથી નાટકો રજૂ કરવાની પ્રવૃત્તિને વેગ સાંપડ્યો છે. ટૂંકમાં, સાહિત્યપ્રકાર તરીકે નાટક સંઘર્ષાક્રિત અને કલાપ્રકાર તરીકે અભિનયાક્રિત છે એમ તારવી શકાય.

\* “જેમ માટી, પથ્થર કે પાનુમાંથી મૂર્તિ ધડાય છે તેમ માણસની ચેષ્ટામાંથી નાટ્ય ધડાય છે. આના કલાત્મકરૂપ માટે પારિભાષિક શબ્દ ‘અભિનય’ છે; અર્થાત્, એ નાટ્યનું ઉપાદાન અભિનય છે..... અભિનય એ નાટ્યનું સ્વરૂપ સાધનારું લક્ષણ છે.”

—શ્રી. રસિકલાલ છો. પરીખ : ‘રંગભૂમિ’, રંગભૂમિ પરિપદ; પૃ. ૯.

ત્રણ

## નાટ્યવિધાન

આ અગાઉ નાટકની જે બહુરૂપિતા તથા સ્વરૂપ જોવાં તેને અલેખવાની પદ્ધતિને સામાન્ય રીતે નાટ્યવિધાન તરીકે ઓળખાવી શકાય અને વિષયપસંદગી, વસ્તુગૂંથણી તથા શેલી એમ ત્રણ વિભાગમાં તેનો વિચાર થઈ શકે.

નાટકની વિષયપસંદગી અંગે કોઈ સ્પષ્ટ મર્યાદા નથી, પરંતુ નાટ્યોપકારક વિષયસામગ્રી પસંદ કરવાની દૃષ્ટિ હોય તો વસ્તુવિધાન અંગે નાટ્યકારને ઓછી જાહેમત ઉદ્ભવવાની રહે છે. માટે જ શેક્સ્પિયરની નાટ્યવિધાનની સફળતા માટે તેની વિષય સૂઝને પણ બિરદાવાઈ છે. વિષયસામગ્રીનો પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, સામાજિક તથા રાજકીય એ રીતે વિચાર કરી શકાય. ભારતીય નાટ્યમીમાંસામાં પ્રખ્યાત, ઉત્પાદ્ય તથા મિશ્ર એવું વર્ગીકરણ જોવા મળે છે.

ઉપર્યુક્ત પ્રકારો પૈકી, અમુક કારણોસર ઇતિહાસ પુરાણની પ્રખ્યાત વિષયસામગ્રીને નીરસ નીવડે એટલી હદ સુધી ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. ધાર્મિક સાહિત્ય પ્રત્યેનો શ્રદ્ધાળુ અનુરાગ, પોતાના ઇતિહાસ પ્રત્યેનું શૂરાતનપ્રેરુ મમત્વ અને પોતાના સંસ્કારવારસા પરત્વેની ઘેલી મમતા વગેરે કારણોસર આવાં નાટકોને ઉત્સુક ઉત્સાહી પ્રેક્ષકવર્ગ પણ મળતો રહ્યો છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર આવાં નાટકોનો પુગ બેઠો તેમાં પ્રેક્ષકોની મનોવૃત્તિ તથા ઉમંગકાનો ફાળો પણ ખરો પ્રખ્યાત સામગ્રીના પાત્રો પ્રસંગે જન-સમૂહમાં અતિપરિચિત હોવાથી અધિકૃત અલ્પચિત્તિન પ્રેક્ષકોને નાટકની ભાવસૃષ્ટિ આસાનીથી માણી શકે છે એ કારણ પણ ખરું. ગ્રીક કારુણ્યગર્ભ નાટકોની લોકભાગ્યતા માટે આ પણ નિર્ણાયક કારણ ગણાયું છે. ભાવકપક્ષે આ કારણ, તે લેખકપક્ષે એ કારણ અપાય છે કે પાત્રસૃષ્ટિ તથા ઘટના-પરંપરા વગેરે તૈયાર મળવાથી નાટ્યકાર પોતાનું લક્ષ નાટ્યવિધાનમાં કેન્દ્રિત કરી સંકલન કસમ દાખવી શકે છે. વળી, હેન્ડ-અસદ્, દેવી દાનવી, દાનવી માનવી પાત્રો નિમિત્તે તેમ જ પ્રસાધી પ્રતિસ્પર્ધી શત્રુકે કે રાજ્યાધિકારીઓ અને નાયક ખલનાયક દ્વારા મંતરણની ઉનામ સામગ્રી મળી રહેતી રસનિષ્પત્તિ સાહજિક છતાં અર્થસાધક બનાવી શકાય એ કારણ મુખ્ય ગણાય છે. કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ માટે પ્રખ્યાત સામગ્રી લગભગ પર્યાપ્ત કે અનિવાર્ય હતી છે અને આ પરંપરામાં દેજેરીંગો નાટ્યપ્રકાર દેવોંડીકૃત નાયકો પુરે રહ્યો લાગે છે મધ્યમ તથા નીચલા ઘરના માનવજીવનની ક્ષમતા અસ્તિત્વ રાખી લક્ષી કૃતિઓ દ્વારા અર્વાચીન નાટકે આ પરંપરાનું અનુશાસન રાખ્યું છે.



બહુધા ઇતિહાસ પુરાણની પ્રખ્યાત સામગ્રીનો અવિવેકી ઉપયોગ થતો રહ્યો છે એટલું જ નહિ, તેના નાટ્યનિયોગનમા પણ કલાસૂઝની ઊણપ વર્તાયા કરી છે. પરિણામે વીર, શૂરા તથા અદ્ભુતની અપરસ રચનાઓનો ગંજ ખડકાતો રહ્યો છે પ્રતિભાના પારસસ્પર્શ વડે પ્રખ્યાત સામગ્રીમા પણ ચિરજીવી અપીલ ઉપસાવી શકાય તેનું શેક્સ્પિયર કે શૉ ('સેન્ટ જોન') ના નાટકમાથી નમર્યન મળી રહે છે 'પૌરાણિક નાટકો'માં મુનશીએ પણ અનન્ય રૂપે તેવો સવિધાન કમળ મિલ્લ કરી બતાવ્યો કહેવાય

વળી, આવા નાટકોની રંગભૂમિ-રજૂઆત અંગે પણ ભયમ્થાનો દર્શાવાયા છે આમા, પુરાણ-ઇતિહાસના દેવી પ્રતાપી પાત્રો તથા વીરનાયકાની વિકૃત તથા વિવેકચ્યૂત રજૂઆતથી પ્રજામાનસની શાસ્ત્ર આસ્થા અને કાષ્ઠનાચિત્ર જોખમાય એ ભયમ્થાન ગભીર ગણાય,\* કેમ કે એથી બેવડું અહિત થાય છે અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ તથા સ્થૂલ અધરામણોના પ્રાચુર્યના કારણે સજ્જવટ તથા અતિ જાક તરફીઓ જેવા નાટ્યેતર ઉપકરણોને વર્ચસ સપડવાથી લક્ષણવિશેષ અભિનય અવગણાતો રહે છે ગ્રીસથી ગુજરાત સુધીની રંગભૂમિમાં નાટક આ કોમમા જ મૂતપ્રાય થતુ આવ્યું છે વળી, ભવ્ય ઉદાત્ત પાત્રોના ગૌરવી પ્રતાપી વ્યક્તિત્વને યથાર્થ ઉદાવ આપી મ્થળ કાળ તથા પાત્રચિત્રણને સભવિતતાપૂર્વક આલેખવાની યથોચિત સંવાદછટા હાથવળી ન બને તો સમગ્ર ભાવસૂષ્ટિ બેઢગી તથા હાસ્યાસ્પદ બની જવાનો ભય નાટ્યકારના પક્ષે પણ રહેલો છે શેક્સ્પિયરના અનુગામીઓના રકાસ માટે આવી શૈલીની ઊણપ જવાનદાર કરી છે 'પૌરાણિક નાટકોની' અનન્યતામા આ બાની પ્રભુત્વ પણ વિચારાય છે

પરંતુ, બદલાતા ચરિબજો તજે, ઇતિહાસ પુરાણના ગૌરવમાં રાયવાની અર્થજગ્રત અવસ્થાનું ધૈન ઊતરવા માડવાથી, સ્થૂલ રસાતિરક પ્રત્યે આરુચિ વ્યક્ત થતી આવે છે સાથેસાથે, શહેરીકરણ, ઉદ્યોગીકરણ, અર્થપરાયણ સમાજરચના તથા શિક્ષણપ્રસાર વગેરેથી નવી તથા નાગોપકારક સામાજિક પરિસ્થિતિઓ ઉપવબ્ધ થવા માડતા સર્જક ભાવક બને પૌરાણિક દેવ દાનવ તથા ઇતિહાસના માધાતાઓ તરફથી સમકાલીન સામાજિક પાત્રો પ્રત્યે તરફ આકર્ષતા થાય છે આનું લાક્ષણિક દષ્ટાંત રમુછોડભાઈના 'લજિતાદુ ખદર્શક'ની લોકપ્રિયતામાં મળી રહે છે અવબત્ત, આ પૂર્વ સંસ્કૃત અગ્રેજી

\* "The theatre loses all its agreeableness when it pretends to represent sacred things, and sacred things lose a great deal of religious opinion that is due to them by being represented on the theatre"

—SAINT CYREMOND

નાટકોના વિદ્યુતકે મશ્કરા દ્વારા કે વ્યવસાયી શૈલીના મૂળ વસ્તુથી જુદા પડતા સ્વતંત્ર 'કોમિક' દ્વારા સામાજિક વિષયસામગ્રી આમેજ થતી રહી હતી ખરી, પરંતુ સમાજ-જીવનની એપસુની વ્યવસ્થિત આલેખના-છણાવટ કરતાં સામાજિક નાટકો તેમ જ સામાજિક સંવેદન પરત્વે ભાવકનો ઊમિજન્ય પ્રતિભાવ જેવા મળે છે આ નવા વલણ પછી. સાહિત્યસંપર્કથી રસદીક્ષિત બનતો ભાવકવર્ગ પ્રખ્યાતની સરખામણીમાં કંપનોત્થ વિષયો વધુ ઉત્કટતાથી માણવા લાગે છે. પ્રખ્યાત સામગ્રીની સરખામણીમાં આ સમાજ-જીવનની વિષયસામગ્રીમાં પ્રસંગપૂરણી, પાત્રપાત્ર્ય તથા સ્થૂલ સંઘર્ષોની સુલભતાની ઊણપ જોઈ શકાય, પરંતુ આવું જોનારે સાંપ્રત જીવનની તાગીર ઉતારી ભાવકનો સમભાવ જીતી શકવાના, ઉત્કટ સંવેદન આલેખી શકવાના તથા વિવિધ સામાજિક પ્રશ્નો નિમિત્તે વિચાર-ભાર ગૂંથી લેવાના નવા મળનારા લાભોનો પહેલાં વિચાર કરવો રહ્યો. લાભવિશેષ તો એ ગણાય કે આ પ્રક્રિયામાં નાટકનું સ્વરૂપવૈવિધ્ય વિકસાવવાનો મોકો સાંપડ્યો. સામાજિક વિષયસામગ્રીથી આ અગાઉ વણખેડયેલા રહેલા હાસ્યપ્રધાન નાટકનું સેત્રક વૈવિધ્ય માણવા મળ્યું. આમાં 'મિથ્યાભિમાન' જેવા પાત્રપ્રધાન હાસ્યનાટક (Comedy of character)નો કે 'વહેમી' જેવાં મનુષ્યના સ્વભાવ-લક્ષણના હાસ્યનાટક (Comedy of humour) નો, 'મોહન માયા' જેવા સામાજિક રીતભાતના પ્રદર્શન (Comedy of manners)નો, 'મૂગી સી' જેવી સ્થૂલ હાસ્યરસની કૃતિ (Farce)નો, 'દેડકાની પાંચથેરી' જેવી સાંપ્રત વિકૃતિની કટાક્ષિકા (Satire)નો, 'પાંજરાપોળ' જેવી કરુણના સીમાંડે પહોંચી જતી ઉપહાસ-કૃતિ (Serio-comedy)નો અને ગીત સંગીત-નૃત્યની સંગતમાં નિર્બંધ વિહરની 'હોહોલિકા' જેવી લોકનાટ્યના પ્રકારની કૃતિનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. ગંભીર નાટકોને મળેલી મોકળાશ પણ રોચક જણાશે. પ્રારંભનાં રણછાઉભાઈનાં બેધદાયી ગૃહસ્થી નાટકો (Domestic drama) તથા વ્યવસાયી શૈલીની લાગણીપ્રચુર રચનાઓ (Sentimental drama)એ લોકચાહના મેળવ્યા પછી, રમણભાઈનાં અને નાનાલાલનાં ચિંતનપ્રધાન નાટક દ્વારા અને વાસ્તવલક્ષી નાટક ('આગગાડી' તથા 'નાગા બાવા') અને સમસ્યાનાટક ('માઝમ રાત') દ્વારા ગંભીર નાટકે પણ ઘણું અને ઝડપી કાઠું કાઢ્યું જણાય છે. એથીયે આગળ વધી, સમાજજીવનની સાંપ્રત ભાવનાના પ્રભાવ તળે, અગાઉની ઈતિહાસ પુરાણની પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં પણ નવ સામાજિક ઉન્મેષોનો વિનિયોગ (જેમ કે 'ક્રાન્ત'નાં 'બે નાટકો' વા 'સોનાવાટકડી') કરવાની પ્રવૃત્તિ રસપ્રદ વળાંક સૂચવે છે. અલબત્ત પ્રખ્યાત સામગ્રીની સરખામણીમાં આ વિષયસામગ્રીમાં મુલ્ક કે અષ્ટામણમાં પરિણમે તેવા સ્થૂલ સંઘર્ષ બહુધા ન મળે એવું બને, પરંતુ નાના જણાતા માણસોના સમાજજીવનની વિવિધ લાગણીઓ, સંવેદના તથા ઉત્કટ સંજોભ પડે છુપાયેલી કરુણતાને નાટ્યવિષય બનાવવાનો પડકાર પણ ઉપાડી લેવા જેવો જણાય. રોજિંદા જીવન-

પ્રસંગોત્તરે મનોગત સંઘર્ષ, વ્યવહાર વર્તનની કટોકટી તથા વ્યક્ત-અવ્યક્ત વિવાદ શહેરી-સમાજનાં તથા ગ્રામ-સમાજનાં એકાંકીઓમાં અનુક્રમે ઉભરવાડિયા તથા શ્રી ઉમાશંકર જેવીએ કસોકસ નાણી બતાવ્યાં છે.

આ બંનેની સરખામણીમાં રાજકારણી વિષયની સામગ્રીનો નજેવો નાટ્યોપસોગ થયો જણાય છે, પરંતુ તેનું કારણ એ વિષેની દૃષ્ટિ ઊંઘી ન હતી એ નથી. હકીકતમાં આપખુદ રાજશાહી કે ઉદ્ધ અમલદારશાહીનો રોષ નોતરવાનું નાટ્યકારને મુનાસિબ નહિ જણાયું હોય કે રાજ્યાશ્રાય તથા રાજ્ય-અંકુશ તળેની રંગભૂમિને શાસ્ત્રવર્ગની ખફા વલોરવાનું હિતાવલ નહિ જણાયું હોય. સત્તાની જોહુકમીમાં નિશ્ચેતન બનતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનું મર્મસ્પર્શી ચિત્ર શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાના ‘ધરાગુર્જરી’ માં નાટ્યવિષય પેટે મળી રહે છે. આ બાબતમાં ગ્રીસના પ્રજાસત્તાકમાં નાટ્યકારોને મળેલું વાણીસ્વાતંત્ર્ય અપવાદ જોવું જ લાગે. ‘ઓલ્ડ કોમેડી’નાં પ્રહસનોમાં સત્તાધીશ અમલદારોના વ્યવહાર વહીવટનો નામ દઈને ઉઘાડો ઉપલાસ કરાતો હતો તેના આસ્વાદ ખાતર ત્યારના લશ્કરી અધિકારી ક્લીઓનની દેકરી ઉડાવતું, એરિસ્ટોક્રેનિસનું ‘ધ નાઈટ્સ’ ઉદાહરણ પેટે જોવું રહ્યું. ઈંગ્લેન્ડના રાજવીઓનો દેવી હક આમ તો સફળ પ્રહસનનો વિષય ગણાય, પરંતુ આ પ્રણાલિકાપૂજક દેશમાં શેક્સ્પિયરથી માંડીને શૉં સુધીના નાટ્યકારોને શાસ્ત્રવર્ગનાં નિયંત્રણો નડતાં રહ્યાં છે. જોકે, શૉંએ ઉતાર-કાંઠનાં નાટકોમાં રાજકારણને રાજકારણીઓને તીખા વેધક કટાક્ષોનાં લક્ષ્ય બનાવ્યાં છે. સંસ્કૃત રંગભૂમિ રાજદ્વારી મનોરંજન નિમિત્તે પોષાઈ જણાય છે છતાં તેમાં રાજકારણી વિષયો સાવ અસ્પૃશ્ય નથી રહ્યા. મધ્યકાલીન ગુજરાતની ભવાઈ જેવી લોકાશ્રયી પ્રવૃત્તિમાં પ્રવેશેલા રાજકીય રંગો અસ્પષ્ટ અને અછંદતા હોઈ સહેનુક નથી જણાતા. આ ચિત્ર બદલાય છે અર્વાચીન સમયની સાર્વત્રિક જાગૃતિથી. આયર્લેન્ડમાં તો રંગભૂમિ તેમ જ નાટ્ય-પ્રવૃત્તિ રાજકીય જાગૃતિ તથા રાષ્ટ્રીય સભ્યનતાની પ્રણેતા બની અન્ય દેશો માટે માર્ગદર્શક બની ચકી. સ્વાતંત્ર્ય-આંદોલન દરમિયાન વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર સમકાલીન રાજકારણના રંગો ઉતારવાના હિકમતભર્યા પ્રયાસોએ સારો ઉત્સાહ જન્માવ્યો હતો. વાણીસ્વાતંત્ર્ય ભોગવતાં ગણતંત્રાત્મક રાજ્યોમાં શાસકવર્ગની ખુલ્લી રીતે ઉદ્ભ તીકા કરવાનું ક્યારેક બેજવાબ-દાર બની જનું વલણ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં જોવા મળતું થયું નથી, છતાં ‘ભારત દુર્દશા નાટક’<sup>૧</sup> કે ‘ધારાસભા’<sup>૨</sup> તથા ‘હું ઉભો છું’<sup>૩</sup> કે ‘નિતા અભિનેતા’<sup>૪</sup> દ્વારા આ શેલી જુદી રીતે પસંજાવાઈ રહી જણાયો.

૧. અમૃત કેશવ નાયક;

૨. શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા ;

૩. શ્રી આચાર્ય અત્રે (અનુ. બિપિન ઝવેરી);

૪. શ્રી જ્યોતિ પટેલ.

વિષય-પસંદગીની પ્રારંભિક વિધિ બાદ તેમાંથી વસ્તુ ઉપજાવવાની તથા નાટ્યાચિત સંવિધાન સાધવાની પ્રક્રિયા ખરી કસોટીકારક ગણાઈ છે.\* સૌ સાહિત્યપ્રકારો કરતાં નાટકમાં વસ્તુવિધાનની વિશેષ અપેક્ષા રહે છે, કેમ કે તેનું ફલક સંક્ષિપ્ત-સંકુલ છે. તેથી જ નાટકમાં વિષયની સવિસ્તર રજૂઆતની ન તો અપેક્ષા હોય છે, ન તો શક્યતા. નાટ્યવિધાનનો કસબ કરકસરિયો ગણાય છે એ આ સંદર્ભમાં † આદિ-અંત વચ્ચેના કથાનકમાંથી આડવાત ટાળી, કાટ-છાંટ કરી નાટ્યકારે વિષયસામગ્રીમાંથી વસ્તુ પેટે નાટ્યતત્વપોષક અંશો તારવી ઉપસાવી તેનું રસવાહી-સુગ્રિહ સંકલન કરવાનો દુષ્કર કસબ હાથ કરવાનો હોય છે. વસ્તુવિભાજન તથા સંકલન માટે ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રમાં વિવિધ સ્તબક તથા સંધિ દર્શાવી ઝીણી વિગત ચર્ચા કરાઈ છે પરંતુ આજે તે અભ્યાસીઓ પૂરતી જ રસપ્રદ નીવડી શકે. જોકે, વસ્તુનિસેપથી નિર્વહણ સુધીના મર્યાદિત ફલકમાં સંઘર્ષ-પરાક્રોટિ આલેખતો વસ્તુ-વિસ્તાર આટોપવાનું નાટ્યકાર માટે અતિ આવશ્યક બનતું હોઈ નિર્ધારિત પરિપાટીનું માર્ગદર્શન જરૂરી ગણાયું છે ખરું. એમ કહી શકાય કે વિષયસામગ્રીની અનેકવિધ ઘટનાઓ પૈકી મુખ્ય પાત્રની પ્રબળ ઈચ્છાશક્તિ ( will ) વ્યક્ત કરતી ઘટના પરત્વે નાટ્યકાર વિશેષ પસંદગી ઉતારે છે, કેમ કે એ દ્વારા મધ્યવર્તી સંઘર્ષ સાંપડી રહે છે. આ રીતે પસંદ કરેલી પ્રસંગમાળાનું નાટ્યોપ-કારક રીતે ક્રમિક આયોજન કરવા સંઘર્ષજનક ઘટનાને આધારરૂપ રાખવામાં આવે છે. સંઘર્ષની પ્રસ્તાવનારૂપે વસ્તુનિસેપ વા ઉદ્ઘાટન, સંઘર્ષ, તેની ચરમસીમા અને ઉપચય વા સમાપન એવા મુખ્ય સ્તબકો રૂઢ પારિભાષિક શબ્દોથી ઓળખાય છે. આવા સંક્ષિપ્ત તથા ક્રમબદ્ધ ફલક દ્વારા નાટ્યસ્થ સંઘર્ષ સંઘટ્ટ, લક્ષ્યવેધક તથા રસવાહી બને છે. આથી ઉલટું, જે વસ્તુનો પથાર નિરર્થક વિસ્તારાય, આડવાતમાં મુખ્ય કાર્યપ્રવાહ વુપ્ત થઈ જાય, પાત્રોના પ્રલાપોમાં સંઘર્ષમૂલક ઘટનાતત્વ અટવાઈ રહે, કટોકટી પરાકોટી વચ્ચે જ નાટ્ય પોત ફિરસું પડી જાય, ઉપચય પૂર્વે જ ઔત્સુક્યનો આકસ્મિક અણધાર્યો અંત આવે એવો ઘટસ્ફોટ થઈ જાય તો ત્યારે વાચક પ્રેક્ષકનો ઉદ્ઘાટન સમાપન સુધી ઊંમિજન્ય સમભાવ જળવાતો નથી; ટૂંકમાં નાટક રસવિશેષક બને છે અને નાટ્યવિધાન નિષ્ફળ ગમું મનાય છે.

---

\* " Voltaire says somewhere that the success of a poem lies largely in the choice of a subject and it is even more certain that the success of a play lies in the choice of the special aspects of the subject which shall be shown in action on the stage." —BRANDER MATTHEWS.  
† "No art is so rigidly economic as the drama."

—HENRY ARTHUR JONES :  
E. T. O. D., p. 465.

નાટ્યવિધાનની આ સંખ્યાતા તથા સુવિવિધતાના સંદર્ભમાં જ કદાચ સ્થળ, સમય તથા કાર્યની ત્રિવિધ સંધિ ( Three unities ) પર પશ્ચિમી નાટ્યવિવેચનમાં ભાર મુકાયો હોવો જોઈએ. જોકે, ઈંગ્લેન્ડ, ફ્રાન્સ તથા ઈટાલી જેવા નાટ્યપ્રસારના મુખ્ય દેશોમાં આ અંગે વિવેચનસેત્રે વાદવિવાદ થતો રહ્યો જણાય છે. નાટ્યસાહિત્યમાં પણ આવી ફિટિંગ જડ પાલન અથવા તેની ઈશદાપૂર્વકની વિડંબના, એવાં આત્મંતિક વલણો જેવા મળ્યાં કરે છે. ત્રિવિધ એકસૂત્રતાનો આગ્રહ મૂળે તો ગ્રીક નાટ્યશૈલીમાં વ્યક્ત થયો જણાયે, તો સંધિ ભંગનું ખૂબ સૂચક ઉદાહરણ શેક્સ્પિયરના નાટ્યવિધાનમાં ખાસ કરીને 'રોમાન્સ' ટબની રચનાઓમાં જડી આવશે. એટલું ખરું કે નાટક જેવા સંઘટ્ટ સાહિત્યપ્રકારના વસ્તુ-સંકલનમાં સ્થળ, સમય તથા કાર્યની યક્ય તેટલી અખડ એકસૂત્રતા જળવાય એ લક્ષ્યવેધક નાટ્યચોટ તેમ જ સુદૃઢ નાટ્યબંધ માટે આવશ્યક ગણાય. સંસ્કૃત નાટ્યમીમાંમામાં બે અંક વચ્ચે એક વર્ષ જેટલો ગાળો રાખવાની છૂટ અપાઈ છે. વળી, અંતરાલના બનાવો જણાવવા કરાયેલી પાંચ પ્રકારના અર્થોપસેપકની યોજના એ દીર્ઘસૂત્રી નાટ્યશૈલીમાં સ્વાભાવિક જણાયે.

આ સંદર્ભમાં અંક-દ્રશ્યની યોજના વિચારી શકાય ખરી. ગ્રીક નાટ્યશૈલીમાં અંક-દ્રશ્યની યોજના સ્પષ્ટ નથી જણાતી; પરંતુ સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીમાં દ્રશ્યને બદલે માત્ર અંક-વિભાજન સ્વીકારાતું છે અને દશ અંક સુધી શાસ્ત્ર સંમતિ મળેલી છે. પુરોપમાં બહુધા પંચાંકી આયોજનનો પ્રચાર રહ્યો જણાય છે. અલબત્ત એ અંગે ઓછો વિવાદ નથી થયો. ગુજરાતની વ્યવમાયી શૈલીના વસ્તુવિધાનની જેમ ઘણી વાર 'અંક ઓછા અને પ્રવેશ ઝડપ' એવું પણ બનતું રહ્યું છે. અર્વાચીન સમયમાં ત્રણ અંકમાં વસ્તુ આદોષવાની પદ્ધતિ હાથવગી બની જણાય છે. આખરે તો આ નાટ્યકારની સૂઝ-શૈલીનો સવાલ બની રહે છે, પરંતુ આમાં ઈતર પરિસ્થિતિ અસર કરતી રહી છે ખરી. નિરાંતના દિવસોની વ્યવસાયી રંગભૂમિના નાટ્યકર્તા, થાક નિવારવા આવતા અલ્પશિક્ષિત પ્રેક્ષકો-ને વિસ્તારથી વસ્તુ કપી બતાવવા મુખ્ય કથાનકની દીર્ઘસૂત્રી માંડણી કરતા—આમાં વળી અવાતર કોમિક તથા ગીત નૃત્ય ગોઠવી ચતોરાત ચાલતું ભરપેટ મનોરંજન પીરસાતું. આમ, રમણાહુસ્તવાળી દીર્ઘસૂત્રી વ્યવમાયી શૈલી રૂઢ થઈ હતી; પણ રાષ્ટ્રીય આદોલન તેમ જ વિશ્વયુદ્ધના અર્થાંત વાતાવરણ દરમિયાન સમય કાપના કારણે તેના પ્રસ્તાર ઉપર પણ નિયંત્રણ સ્વીકારવામાં આવ્યું હતું. વ્યવસાયી શૈલીથી ઊંચટ પક્ષે, અભિનયશોખીન અવેતનિકોએ બહુધા એકાંકી મારફત નાટ્યોપાનના કડી જણાય છે. તાજેતરમાં વ્યવસાયીઓની દીર્ઘસૂત્રિતા તથા એકાંકીના લાઘવ વચ્ચેથી જાણે મધ્યમ-માર્ગ અપનાવાયો હોય એમ લાગે ખરું. શ્રી સિવકુમાર જેથીની પ્રવેશ વગરની ચતુરંકી

કૃતિઓ તથા કી દામુ સાંગાણીની પ્રવેશયુક્ત ૧૬અંકી રચનાઓથી આ વલણ સ્થિર થયું જણાય છે.

વસ્તુમાંડણીની પદ્ધતિઓની નાટ્યબંધ પરત્વે મહત્વની અસર પડ્યા વિના નથી રહેતી. સંસ્કૃત પદ્ધતિમાં આધિકારિક તથા પ્રારંભિક વસ્તુ ગૂંથવાની રીતિના કારણે એ નાટકોમાં રસવોવધ્ય તથા પ્રસ્તાર આનવાર્ય બની ગયાં. આથી જુદી જ વસ્તુ-ગૂંથણીના કારણે ગ્રીસ તેમ જ ફાન્સમાં ‘ટ્રેજેડી’ અને ‘કોમેડી’ એમ અલગ અલગ સ્વરૂપ વિકસ્યાં; ત્યારે શેક્સ્પિયરના સમયમાં ‘શિમાન્સ’ નામથી ઓળખાતી રચનાઓમાં હાસ્ય-કરુણની સેળવેળ થયેલી જેવા મળે છે. એ ખરું કે મૂળ સાથે અર્વાંતર વસ્તુ પ્રયોજવાથી નાટ્યક્ષમ વિરોધાભાસ આસાનીથી ઉપસાવી શકાય છે તથા ભાવનિ પત્તિ સરળ બને છે, છતાં એમાં ઘણીયે વાર નાટ્યતત્ત્વ વિકૃત થવાની દહેશત રહે છે અને વધારામાં આ દીર્ઘસૂત્રી વિષયમાંડણીમાં સંઘર્ષની ઉન્કટતા તથા ભાવ સંઘનતા અસિદ્ધ રહે છે. ‘ટ્રેજેડી’ તથા ‘કોમેડી’ના અલગ અલગ ખેડતા પ્રકારે તથા એકાંકી અને ત્રિઅંકી-ચતુર્અંકી જેવા સંક્ષિપ્ત સુખ્લિષ્ટ સ્વરૂપો સ્થિર થયાં હોવાથી અર્વાચીન સુરુચિને વિષયપ્રસ્તાર તથા રસ બહુવિધતા સદા નથી એમ કહી શકાય.

સમગ્ર કથાતંત્રને બદલે તેમાંના કેન્દ્રસ્થ પાત્રને અનુલક્ષી પ્રસંગાયોજન કરવાની રીતિ પણ પ્રચલિત છે. આમાં નાટ્યકારની મુખ્ય નેમ નાયક પરત્વે હોઈ, નાટ્યવિધાન તેના અસરકારક પાત્રવિધાન માટે જ કામે લગાડાતું હોય છે. નાટકમાં પ્રધાન રસનો આસ્વાદ પણ એમાં જ રહ્યો હોય છે. અસામાન્ય પ્રતાપી પાત્રોવાળી ઇતિહાસવિષયક સામગ્રી અગિ આગું વલણ ખાસ જેવા મળશે. શેક્સ્પિયર તથા નાનાલાલની ઐતિહાસિક નાટ્યમાળાની માંડણી આવા વીરોદાત્ત વા અગ્રેસર પાત્ર પરત્વેના આકર્ષણ નિમિત્તે થઈ જણાય છે. એમ નોંધી શકાય કે આ પાત્રપ્રધાન વસ્તુગૂંથણી કારુણ્યમૂલક કૃતિઓ માટે વિશેષ કલોચિત નીવડતી આવે છે. આની સામે ‘તારતક્’ કે ‘મિથ્યાભિમાન’ જેવી હાસ્યપ્રધાન રચનાના દાખલા અપાય, પરંતુ ગ્રીમની પ્રશિષ્ટ ટ્રેજેડી કે શેક્સ્પિયરની નાયકના નામથી ઓળખાતી પ્રકીર્તિત કારુણ્યમૂલક કૃતિની જેમ, આવી પાત્રપ્રધાન હાસ્યકૃતિઓમાં જીવંત પાત્રચિત્રણ તથા મર્મગામી રસાનુભવનો ભેવડે લાભ અનુપલબ્ધ રહે છે. પશ્ચિમનાં નાટકોની શૈલીથી ઊલટી રીતે સંસ્કૃત નાટકો ભાવનિરૂપણપ્રધાન હોઈ, બંનેમાં તાત્ત્વિક તફાવત જેવાયો છે.\* નાટ્યવિધાનની સફળતામાં પાત્રચિત્રણના

\* “પાશ્ચાત્ય નાટકો પાત્રનિરૂપણપ્રધાન હોય છે પણ સંસ્કૃત નાટકો ભાવનિરૂપણ પ્રધાન અથવા રસપ્રધાન હોય છે.” —સમપ્રસાદ બક્ષી : ‘નાટ્યરસ’, પૃ. ૯૦.

કસબનો ક્ષણો મુખ્ય ખરે, પરંતુ આવાં પાત્રનિરૂપણપ્રધાન નાટકોમાં નાટ્યકાર એક જ, નાયકરૂપ પાત્ર પરત્વે સઘળું લક્ષ્ય કેન્દ્રિત કરે ત્યારે કથા કે કાર્યવિગના સંદર્ભમાં જરૂરી હોય તેથીય વિશેષ મહત્ત્વ કે કામગીરી આવા નાયક પાત્રને તે આપી બેસે છે. સુશ્લિષ્ટ નાટ્યવિધાનને કથાજાવતા આ દોષને વિવેચકો પાત્રાતિચિત્રણ (Over-characterisation)ના નામે ઓળખાવે છે\* અને નાટ્યોપકારક આવશ્યકતા કરતાં વધારે વિસ્તારપૂર્વક ઉમેરેટું પાત્રાતિચિત્રણ કર્યું છે એમ કહી આ દોષ માટે 'ઉમેરેટું' દષ્ટાંત ટાંકે છે. વસ્તુ નંતુના નાયક પાત્રને પોતાના સગદ્દેષ કે પ્રિય જીવનભાવનાનું વાહન અથવા પોતાના અનુરાગ મમભાવનું નિમિત્ત બનાવવાની નાટ્યકારની હોંધ પણ નાટક જેવા અત્યંત પરલક્ષી સાહિત્યપ્રકારમાં શીલોદોષ જન્માવે છે. રમણભાઈના રાઈને કે નાનાલાલનાં આદર્શ પાત્રોને નાટ્યકારના નાટસ્થ-આભાવ તથા નાયક પરત્વેની મમતાનો દોષ લાગેલો જોઈ શકાય.

આનાથી ઊલટા પ્રકારના વસ્તુવિધાનમાં પાત્રચિત્રણને ગૌણ ગણી વા અવગણી કાર્યવેગ જાળવતા કથાનક તથા ઘટનાપ્રાયુષને ધરાવ મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. પ્રસંગ પ્રચુર વાતરિસ સાથે પાત્રનું વ્યક્તિત્વ ઊપસી આવે તો તે આકસ્મિક રીતે જ. નાટ્યકારની નેમ તો ઘટનાજન્ય રસ જન્માવતી વાર્તા કહેવાની હોય છે. જોકે, ચેકસ્પિયર જેવા પ્રતિભાસંપન્ન સર્જક અદ્ભુત, શૃંગાર તથા હાસ્યની રસ મિલાવટવાળી પોતાની 'રોમાન્સ' ઢબની કૃતિઓમાં સરસ કથા કહેવા ઉપરાંત મિરાન્ડા કે કેલિબાન જેવા માદગાર પાત્રો પણ રમતાં કરી શકે ખરાં. વ્યવસાયી કવિઓને આવી ધમધમાટ કાર્યવેગવાળી અને રસ-સંસ્કર કૃતિઓ માફક આવી ગઈ ખરી, પરંતુ આવી ઘટનાપ્રચુરતામાં જ સરસી અતિરજકતાનાં અનિષ્ટ ફાલે છે. અલબત્ત, વૃક્ષ જેમ તેનાં ફળથી તેમ મનુષ્ય તેની કરાણીથી જ ઓળખી શકાય; એટલે, પ્રસંગગૂંથણીને ગૌણ ગણવાને બદલે, પાત્ર સ્વભાવ તથા વ્યક્તિત્વ સુરેખ-સાદ્યંત ઉપસાવવાની સાથેસાથે વસ્તુપ્રવાહનો રસોન્માદક કમિક વેગ જળવાય એવી પ્રસંગપૂરણી ઇચ્છવાજેગ ગણાય. ‡ પાત્ર-પ્રસંગના સમન્વયથી સંપુષ્ટ થતી કૃતિ તરીકે 'કાન્તા'† નો ઉલ્લેખ થઈ શકે.

\* એની વ્યાખ્યા : "Characterisation in excess of the real needs of the action."— W. H. HUDSON.

‡ They (story, incident and situation) should indeed be only another phase of the development of character.... A mere story, a mere succession of incidents, if these do not embody and display character and human nature, only give you something in raw melodrama...."

—H. A. JONES.

† મલિલાવ નબુભાઈ દ્વિવેદી.

નિરૂપણની ત્રીજી રીતિ સંવાદ-નિર્ભર તરીકે ઓળખાવી શકાય. એક રીતે તો, પાત્રનું વ્યક્તિત્વ સમજવા તેનાં કાર્યોની જોમ તેનાં વાણી-વિચારનો પણ ક્યાસ કાઢવાનો રહે જ. મેક્કમેથની પાત્રવિચારણામાં તેના માનસિક સંતાપ તથા વિચારદુનંદ વ્યક્ત થયાં ન હોય અથવા લક્ષમાં ન લેવાય તો એ વિલક્ષણ પાત્રને હિલકારા વિશ્વાસઘાતી ખૂની ગણવાની ભૂલ થઈ જાય. ઘણીય વાર એક પાત્રના બીજા પાત્ર સાથેના વાર્તાલાપ દ્વારા પાત્રનું અંતરંગ પકડાતું નથી; તેના મનોભાવો, કાર્ય હેતુ તથા આંતરમન નંતોર્નત વ્યક્ત કરવા નાટ્યકાર સ્વગતોદ્ગારનો કીમિયો અજમાવી શકે છે. જોકે, સ્વગતનો અવિવેકી તથા નિરર્થક ઉપયોગ થતો રહ્યો છે, પરંતુ મુખ્યત્વે તો તે કાદુણ્યમૂલક કૃતિ માટે કલોચિત-નાટ્યોચિત નીવડે છે—એ કારણે કે સ્વગતોકિત મારફત કટુ કથાના નાયકના જીવનના વિચાર વર્તનની નાટ્યોપકારક પરસ્પરતા ઉપસાવી શકાય છે તથા નાટ્યવસ્તુની તથા નાયક-પાત્રની માનસશાસ્ત્રીય માવજત થઈ શકે છે. શેક્સપિયરની પ્રકીર્ણિત કાદુણ્યમૂલક કૃતિઓ આ દૃષ્ટિબિદુથી અભ્યાસની રસપ્રદ નીવડે છે. માણસ બીજા સાથેની વાતચીતમાં પોતાનું મન ચોરે એવું તો બને જ, પણ રીઠા મનના ઓર્કાસ્ટિક ઉદ્ગારોથી પાત્રનું આંતરમન નંતોર્નત ન જાણી શકાય એવું પણ બને. એ પણ ખરું કે એના સ્વગતોદ્ગારો નિખાલસ હોય છતાં જાત વિશેનો ક્યાસ રાગદ્વેષથી પર ભાગ્યે જ હોઈ શકે. માટે જ તે પાત્રના સંપર્કમાં આવતાં ઈતર પાત્રોનાં મુખ્ય પાત્રનાં વિચાર-વાણી-વર્તન વિશેના અભિપ્રાય-પૃથક્કરણ લક્ષમાં લેવાં જોઈએ. આ પ્રકારના સંવાદ નિયોજનથી ભણુધા ઉપલાસોચિત ડોળ-દંભ છતાં કરી શકાતા હોવાથી, સ્વગતોદ્ગારોથી ઊંચટું આવા અભિપ્રાયો-પ્રત્યાઘાતોનું નિરૂપણ ધારણપ્રધાન નાટકો માટે વિશેષ આર્થ-સાધક નીવડે છે. તારતમ્યના સફળ પાત્રચિત્રણમાં આ નિરૂપણ કામે લગાડવાનું જાણીનું છે. મુખ્ય પાત્રના સ્વભાવ વ્યવહારના નિરૂપણ અંગે, નાટ્યકાર ક્યારેક પોતે પરાંદ કરેલા કોઈ પાત્રના સ્પષ્ટ-સટીક ઉદ્ગારો દ્વારા આ કામ વધુ અસરકારકતાથી પાર પાડે છે. પારિભાષિક રીતે આને કોરમ-પાત્ર કહી ઓળખાવાય છે. જીવસમ ભટ્ટના મિથ્યા-ભિમાન પરત્વે સતત કટાક્ષ કરતા રંગવાનું પાત્ર નિયોજન આ રીતીનું ગણાય. ઘણી વાર, પાત્રચિત્રણ વેગનું રાખીને નાટ્યકાર માત્ર ચબરાકોભર્યા, સફાઈદાર સંવાદો આલેખવામાં પણ અટવાઈ જાય છે. કોન્ગ્રીવ તથા મોચિયરની કેટલીક કૃતિઓનો આમાં ઉલ્લેખ થઈ શકે. નાટ્યકારની આ પ્રકારની વાચાળતા-શબ્દાળુતાથી પાત્રચિત્રણ ઉપરાંત કાવિય તથા રસ માવજત પરત્વે પણ પ્રતિકૂળ અસર પહોંચે છે. પાત્ર-પ્રસંગના ઔચિત્ય વગર લેખકના વાણીચાતુર્યના કારણે ધૂસી આવતા કે ઘુસાડતા અપ્રસ્તુત સંવાદો અમે તેટલા બુદ્ધિમંદ અને વ્યંગ્યાત્મક હોય છતાં નાટ્યોપકારક નીવડતા નથી એવું ફિલિપ્સ પણ ઓસ્કાર વાઈલ્ડની રીલીમાંથી તારવવામાં આવ્યું છે. આધુનિક સમયમાં માનવીનો



સંઘર્ષ ઉત્કટ હોવા છતાં તેનું સ્વરૂપ મનોમત અને અંતર્મુખી બન્યું હોવાથી, તેની માનસિક ગૂંચ મધામધુ, આવેશ-આવેગ, આકાંક્ષા હતાશા, મનોવેદના વગેરે આલેખતા માનસશાસ્ત્રીય નાટકો તથા આર્થિક, સામાજિક, નૈતિક તેમ જ રાજકારણી પ્રશ્નોની છણાવટ કરતા સમસ્યા-નાટકોમાં સંવાદનો કસબ સફળતાથી પલેટાતો રહ્યો છે કેવળ શબ્દશક્તિ પર નિર્ભર રેડિયો નાટકમાં ભાવવહનની સઘળી પ્રક્રિયા સંવાદબાની દ્વારા સિધ્ધ થતી રહી છે

સંવાદની આ મહત્ત્વની કામગીરીના ઉપલક્ષ્યમાં જ શૈલીનો પ્રશ્ન વિચારાયો છે એવો મત થયો છે કે સમગ્ર મામગ્રીના સફળ નાટ્યનિર્માણન માટે ભાષાપ્રભુત્વ પ્રાથમિક આવશ્યકતા ગણાય ગ્રેન્વીચ બાર્કરે રંગભૂમિને વાણીના મંદિર (Temple of Speech) તરીકે ઓળખાવી છે એ અહીં યાદ કરી ચકાવ આમ, નાટ્ય આરાધના હકીકતમાં શબ્દોપાસના વા વાણી આરાધના જેટલી દુષ્કર ગણાય નાટક પુસ્તકનાં બે પૃષ્ઠ વચ્ચે અટવાતો નિર્જીવ સાહિત્યપ્રકાર નહિ પરંતુ રંગભૂમિ પર અભિનય દ્વારા મૂર્ત થતો જીવંત કથાપ્રકાર હોઈ, શબ્દ વાક્યના અર્થ સાથે સાથે નાટ્ય કારે તેના ધ્વનિ તેમ જ સંકેતો પણ પિછાનવાના અને શૈલીમાં પ્રયોજવાના રહે છે લખાયેલો શબ્દ જેમ વાચતાવે ત તેમ સાંભળતાવે ત સમજાઈ જાય તથા તેનું અર્થસૂચન સદિગ્ધ ન રહે કે ભાવસૂચન દુર્બોધ ન લાગે તેવી તેટલી સરળતા તેમ જ લાઘવ નાટ્ય શૈલીના ઉત્તમ ગુણો મનાયા છે માટે જ હો જોઈએ નહિ કે બ ક ઠાકોર જેવા પ્રકાશ ભાષાશાસ્ત્રીઓ કે ત્રિદિવાન ગદ્યકારો કેવળ શબ્દ ભાગેળ કે ભાષા-વૈભવના બળે નાટ્ય પ્રકારમાં સફળ થઈ ચકયા નથી ટૂંકમાં નાટ્યકારે પોતાના શબ્દ જ્ઞાન, ભાષા વૈભવ તથા ધ્વનિ સૂઝનું ખૂબીપૂર્વક પાત્રોચિત તથા નાટ્યોચિત આયોજન કરવાનું રહે છે નાટ્યશૈલી અંગે આ બે મુદ્દા નિર્ણાયક ઠરે છે

નાટ્યસૃષ્ટિના પ્રત્યેક પાત્રની સામાજિક-માનસિક ભૂમિકા એકસરખી નથી હોતી, વળી દરેક પાત્રને-એટલે કે તેના વ્યક્તિત્વને-નાટ્યકારે બીજા પાત્રના વ્યક્તિત્વથી અલગ તારવી બતાવવાનું હોય છે આવો નાટ્યોપકારક પાત્રભેદ વ્યક્તિત્વભેદ સ્ફુટ કરવા તે પોતાની ભાષાસમૃદ્ધિ કામે લગાડી શકે એકસ્થિત્યરે પ્રવાહી કાવ્યમયતા તથા સાદા કે તળપદા ગદ્યના ઉપયોગ દ્વારા ઉત્કૃષ્ટ નિર્કૃષ્ટ પાત્રોનો ભેદ દર્શાવવાની શૈલી આપનાવી જણાય છે સસ્કૃત નાટ્યરીતિમાં પણ પાત્રના સસ્કાર, મોભા તથા વ્યક્તિત્વને માફક આવે એ રીતે સસ્કૃત, પ્રાકૃત તેમ જ પાંચ વાપરવાનું વલ્લુ વ્યક્ત થયું છે એકધાર્મ્ય-એકસરખું ડોલન શૈલીની છતાંમાં ભોલતા નાનાલાલના ઘણા પાત્રો નીચે તેમ જ બીજા-ઠાળ લાગવાનું કારણ શૈલીની આવી ઊણપ ગણાય.

આ અનુસંધાનમાં બીજો મુદ્દો છે નાટ્યકારે પ્રત્યેક પાત્રની વિભાવના તથા ચિત્રણમાં પોતાની પ્રતિભાનું સ્વત્વ રેડવાનો. નાટકના પરલક્ષી રચનાપ્રકારમાં શૈલી-આયોજન એવી રીતે વ્યક્તિત્વઘોતક હોવું જોઈએ કે ન તો નાટ્યકારની પ્રતિભા અછતી રહે કે ન તો પાત્રનું વ્યક્તિત્વ અવ્યક્ત રહે વા ગૂંજળાય. સ્વત્વ ઓગાળીને નિજ પ્રતિભા અવિલોપ્ય રાખવાની તેમ જ પાત્રભેદ ઉપસાવવાની આ પદ્ધતિને એ. નિકોલ 'બેવડી પ્રક્રિયા' (Double Impression) તરીકે ઓળખાવે છે અને એ સહજસાધ્ય નથી એમ કબૂલે છે.\* છતાં, સોફોકલિઝમ કે શેક્સ્પિયર, શાં કે સાત્રે જેવા સમર્થ નાટ્યકારોની કૃતિઓમાં આ શૈલી ઓછા વસ્તુ અસે સિદ્ધ થઈ જણાશે. સંવાદની ખંકિતઓ વાંચતાં હેમ્લેટ કે ઈયાગોની જેમ શેક્સ્પિયરનું પણ સ્મરણ થઈ આવે છે.

કાવ્યકૃષ્ણે જન્મેલા નાટકના અંતરંગમાં તથા નાટ્યશૈલીમાં કાવ્યાંશો તેમ જ વિવિધ કાવ્ય-છટાનો આવિષ્કાર પણ દીધો બ્રિટે છે તથા રસનિષ્પત્તિને પુષ્ટિ આપે છે. ગ્રીસના નાટ્યકારો તથા શેક્સ્પિયરના અઘણિ પર્ષનના સાહિત્યમન્માનનું રહસ્ય તેમની કાવ્યશક્તિમાં કળાયું છે. કોન્ગ્રીવ તથા શાં જેવા ગદ્યકારો પણ તેમની વિલસણ સંવાદ-લક્ષણમાં વાક્યછટાનું કાવ્ય-માધુર્ય ઉતારવા મથ્યા છે; જ્યારે શબ્દમાયી કાવ્યલક્ષી સંમેહન પ્રગટાવવાના સામર્થ્યની ઊણપ ઓનીલની શૈલીની ખામી ગણાઈ છે. 'કાન્તા' કે 'જ્યા જ્યંત' પ્રત્યેના સાહિત્ય-રસિકોના આકર્ષણ માટે આવી કાવ્યલક્ષી માવજત પણ એક કારણ ગણાય. આથી સામે પક્ષે, કોલરિજ, બાષરન, શેલી, ટેનિસન, બ્રાઉનિંગ, સ્વીનબર્ન, પેટ્રુસ તથા નાનાલાલ વગેરેની નાટ્યશૈલી અંગેની નિષ્ફળતાથી એ હકિકતનું સમર્થન પણ થતું રહ્યું છે કે કવિ કે સફળ કવિ હોવાથી સફળ નાટ્યકાર બનવાની વિશેષતા મળી ગઈ ગણાય નહિ † વળી, સંપત કાવ્યાભિવ્યક્તિને બદલે નાટ્યશૈલીમાં પ્રવેશતો કાવ્ય અતિરેક કંઈગો તથા રસબાધક નીવડવાનાં દષ્ટાંતોની પણ નૂટ નથી. આ અંગે ર. વ. દેમાઈનાં નાટકોની શૈલીનો દાખલો તાજે જ ગણાય.

સંસ્કૃત કાવ્યકોવિદોએ નાટકને કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે જ ઓળખાવ્યું સ્વીકાર્યું છે, પરંતુ હવે એ શૈલી પરંપરા માત્ર અભ્યાસ વિષય ગણાય છે. ગ્રીક પરંપરામાંથી ઉદ્ભવેલી ગ્રીક નાટ્યશૈલીમાં પણ ઊમિતરત્વ સર્વોપરી રહેતું ગણાયું છે. કોલરિજે તો

\* "Dramatic style is not easily attained, since once more it must create a double impression." --A. NICOLL: *World Drama*.

† "The mistake is to suppose that the poet somehow involves the dramatist, that if we can push a poet through the stagedoor, he will begin to write great plays."

—J. B. PRIESTLY: *The Art of the Dramatist*, p. 22.

ગ્રીક ટ્રેજેડીને અત્યારના ગંભીર ઓપેરા સાથે સરખાવીને ગ્રીક-શૈલી કરતાં આંગ્લ શૈલીને વધુ નાટ્યક્ષમ માની છે.\* શૈલી કે પરંપરા ગમે તે હોય, પરંતુ ઊમિપ્રધાન કાવ્ય-તત્ત્વોના વર્ચસથી નાટ્ય-પોત ફિસ્સુ પડ્યાનાં દષ્ટાંત મળતાં રહ્યાં છે. દોકસિપયરની 'રેમિથો-જુલિયટ' જેવી યુવાવસ્થાની કૃતિમાં ઊમિચીવતાનો જોરસો રસભાષક ગણાયો છે; જોકે, પાકટ અવસ્થામાં તે પોતાની કાવ્યપ્રતિભા કરુણગર્ભ કૃતિઓમાં અનન્ય રીતે ખીલવી બતાવે છે. એ તેની આંતરસૂઝ અને પ્રતિભાની ખૂબી ઘઈ. પ્રકૃતિઓ-પ્રવૃત્તિઓ કવિ જીવ વિકટર હ્યુગો જેવા કેટલાક અભ્યાસ ખંતથી પણ નાટ્યકારની પ્રતિભા કેળવી શકે છે ખરા.

શૈલીની કાવ્યમયતાનો પ્રશ્ન હકીકતે તો કારુણ્યમૂલક રચનાઓના નાટ્યવિધાન સાથે અવિચ્છિન્ન રીતે સંકળાયેલો છે, કેમ કે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં ભય, શોક, વિપાદ, કરુણા, અનુકંપા જેવી લાગણીઓના ઉન્મેષ પ્રગટાવવાની નેમ હોય છે. ઊમિ તથા લાગણીની સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિ માટે લયબદ્ધ ભાષા સર્વોચ્ચ વાહન ગણાયું છે. કોઈ પણ પ્રકારની પ્રબળ કે તીવ્ર લાગણીમાં ઉત્કટ માધુર્ય જળવાયું હોય છે, એટલે આવી લાગણીઓ આવેખતી કારુણ્યમૂલક કૃતિની અભિવ્યક્તિ પણ લયબદ્ધ શબ્દાવલિમાં થાય એ આવશ્યક ગણાયું છે. વળી, આવી લય માધુર્યમિશ્રિત કાવ્યબાની સંબંધિત કૃતિની વસ્તુસામગ્રી તેમ જ પાત્રસૃષ્ટિને સામાન્ય સ્તરમાંથી ઉંચકી સાર્વત્રિક ભૂમિકાએ પહોંચાડી તેમાં પ્રચિષ્ટ કલા જેવી વ્યાપક અસરકારકતા ગૂંથી આપે છે. આથીય મહત્ત્વનું તો એ ગણાય કે, ટ્રેજેડીમાં 'રિલીફ'ની આવશ્યકતા હોઈ, નાટ્યકાર આ કાવ્યશૈલી વડે ટ્રેજેડીના નિરાશા ગ્લાનિ, ઉદ્વેગ ભય વગેરેની કુન્મિતતા મોખી પાડી નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિ રસલક્ષી તેમ જ સદ્ય બનાવી શકે છે. કેટલીક કૃતિઓ વાંચતાવેંત ભયાનક તથા બિહામણી લાગે છે તે આવી કાવ્યબાનીની માવજતના અભાવે. 'ઓથેલો'ની કથા સાદા બરછટ ગદ્યમાં કહેવાઈ હોત તો તેની રસસૃષ્ટિ આઘાતજનક અને તેનો નાષક નિષ્કુર ઘાતકી લાગ્યા વિના ન રહેત. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં આ અંગે સફળતાપૂર્વક અભ્યાસાયેલો લયબદ્ધ પ્રવાહી 'બલ્ડન્ક વર્સ' આવી અભિવ્યક્તિ માટે અનન્ય દર્શો છે. છંદોબદ્ધ વાણીની કૃત્રિમતા ટાળી શકાય અને રોજિંદા જીવનની ભાષા સંસ્કારીને ઉદાર બનાવી શકાય એવું બલ્ડન્ક-વર્સની બાનીનું બંધારણ છે.

આથી ઊલટ પક્ષે, જિવાતા જીવનનો લૂબલૂ ચિતાર આપવા મથતાં વાસ્તવલક્ષી નાટકોમાં રોજબરોજની બેચાતી ભાષા થયાવત્ આવેખવાનું વલણ પણ લેખકપ્રિય

\* "On the Greek plan a man could more easily be a poet than a dramatist; upon our plan more easily a dramatist than a poet."

—S. T. COTERIDGE: E. T. O. D.

બનતું ચાલ્યું છે. આમાંથી સંવાદછટામાં લોકબોલીના વપરાશનો આગ્રહ વધ્યો છે. આવી પ્રાદેશિક લોકબોલીનો અતિરેક આયર્લેન્ડની તથા અમેરિકાની કેટલીક કૃતિઓમાં રસ-બાધક નીવડે છે, તો શ્રી ઉમાશંકરના 'સાપના બાર'માં રસોપકારક પણ બની શકે છે. વિવેચકો આ વલણને હજુ પ્રાયોગિક અવસ્થામાં ગણે છે. એટલું ખરું કે શહેરના સભ્ય ગણાતા વાતાવરણની ભાષાની બરછટતા-ચાવળાશની તરખામણીમાં પ્રકૃતિના સાંનિધ્યમાં સમૃદ્ધ થતી રહેતી લોકબોલીઓમાં ઉમદા કાવ્યતત્ત્વો પોષાતાં રહેતાં હોય છે. પોતાની કૃતિઓમાં આયર્લેન્ડનાં ગામડાંની તળપટ્ટી જીવંત બોલી નિરૂપવા તે તે પ્રદેશમાં ભાષાવિદના ઉત્સાહથી રખડેલા નામી નાટ્યકાર સિન્ને આવી લોકબોલીના પ્રચ્છન્ન કાવ્યતત્ત્વો કવિસહજ મૂળથી પોતાનાં નાટકોમાં બહેલાવી બતાવ્યાં છે; તેમનું પ્રસિદ્ધ એકાંકી 'રાઈડર્સ ટૂ ધ સી' ગ્રીક ટ્રેજેડીના આદર્શને આંબી શક્યું તેમાં આ બાનીનું કારણ પણ મહત્ત્વનું ધ્યું છે. તળપટ્ટાં લઠણ લહેકાની ખૂબીઓ, કાવ્યમયતા તથા નાટ્યોપકારકતા નાણવાની દિશામાં પ્રયોગખોરો માટે ઘણો અવકાશ છે. ગુજરાતીમાં એ સંદર્ભમાં 'મેના-ગુર્જરી'નો સર્ગીરવ ઉલ્લેખ થઈ શકે. શૈલીની દષ્ટિએ, ચેટ્સ તથા ઈલિયટ પુનઃ લોકપ્રિય કરેલા પદ્યનાટકની કેડી, કેટલાક ભવસ્થાનો હોવા છતાં, આકર્ષણરૂપ નીવડી સૌન્દર્ય બેગવા માંડી છે એ જોતાં પદ્યનાટકનો પ્રકાર પણ ફરી સ્થિર થશે એવી આશા બંધાઈ છે.

નાટ્યવિધાનમાં પ્રાણપ્રજ્ન બનતી શૈલીની બાબત મમર્થ નાટ્યકારને મૂંઝવતી નથી એ ખરું, પરંતુ એ પણ ખરું કે સિદ્ધવસ્ત નાટ્યકારની યશદા શૈલી નવોદિત નાટ્યકારને અનુકરણ પેટે બળાવી દઈ શકાય નહિ. અમુક દેશમા-અમર્યાળામા લોકપ્રિય લેખક-પ્રિય નીવડેલી શૈલી બીજા દેશમાં બીજા સમયે નિઃસર્વ કે બેહૂદી સુધ્ધાં બની જાય શેકસ્પિયર કે કોન્ગ્રીવ, રણછોડભાઈ કે રમણભાઈની શૈલીનું અનુકરણ કરવાનું ન તો સૂચવી શકાય, ન તો વિચારી શકાય. અલબત્ત પ્રસિદ્ધ ઠરેલી શૈલીઓના પરિશીલનમાંથી માર્ગદર્શન મેળવી, પોતાના સમયના પરિબળો તથા રુચિને લક્ષમાં લઈ નિજ નિપુણતા અનુસાર પ્રત્યેક નાટ્યકાર શૈલીનો પ્રબંધ કરે એમાં વિશેષ નાટ્યવિવેક જળવાવાની અપેક્ષા રહે છે. શૈલીની આવી વિલસણતાના ઉપલક્ષ્યમાં જ કદાચ, નાટ્યપ્રબંધ અંગે હેમચન્દ્રના ચિંધોએ આ ઉદ્ગાર કાઢ્યા હશે —

મલ વારમ્દુ પન્યાઃ નયાદીના મુસાચર. ।

દુ સચરસ્તુ નાટ્યસ્ય રસક્ત્તોલસક્તુલઃ ॥ ૨

૧. રસિકલાલ છે પરીખ.

૨. નાટ્યદર્પણવૃત્તિ, પૃ ૨૩.

## લોકનાટ્ય

કોઈ પણ નાટ્યપરંપરાના વિકાસ અંગે સુદીર્ઘ સમયગાળાની અપેક્ષા રહે તે સ્વાભાવિક ગણાય. ભારતીય નાટ્યપરંપરા ૨૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે પાંગરી હતી એવી માન્યતા આધારભૂત રીતે સ્વીકારાતી થઈ છે, પરંતુ તેના ચોક્કસ પ્રારંભની તથા વચગાળાની ઘણી કડીઓ સંદિગ્ધ હોવાથી તેના ઉદ્ભવ વિકાસ સ્પષ્ટ નક્કી કરી આપવાનું દુષ્કર બનતું આવ્યું છે. અલબત્ત એ અંગે અભ્યાસનિષ્ઠ પ્રયાસો થતા રહ્યા છે ખરા. બહુધા એમ સ્વીકારાયું છે કે ઈશુ પૂર્વેની કેટલીક સદીઓથી માંડી ભારતમાં વિજેતા ગુર્કોના આગમન તેમ જ શાસન સ્થાપન સુધીના સમયગાળામાં નાટ્યકલા ભારતીય રાંસ્ટૃતિની વિચિષ્ટ તથા કલાત્મક અભિવ્યક્તિ બની ચૂકી હતી.

ભારતીય નાટ્યપરંપરાનો ઉદ્ભવ વિદ્વાનો વેદમાં ખોળી બતાવે છે, અને બીજા સાહિત્ય-ગ્રંથોના અભાવે, માત્ર વેદો જ ભારતીય સાહિત્યપરંપરાના આધારગ્રંથો ગણાયા હોઈ આ સંશોધન રીતિ અસ્વાભાવિક નહિ લાગે. વેદિક સાહિત્યમાં મળી આવતી નાટ્ય-વિધાનની વિશેષતાઓમાં ઋચાઓનું સંવાદ-નિરૂપણ તેમ જ પુરુરવા ઉર્વશીનું ધાત્મક રંગોથી મુક્ત અને કેવળ 'રોમેન્ટિક' વસ્તુ\* મુખ્ય ગણાય. એ ખરું કે વેદકાલીન આર્યોની નાટ્યરીતિમાં નાટ્યસ્વરૂપ સુનિશ્ચિત વા સ્થિર બન્યું નહિ હોય. બહુધા જન-સમાજમાં પરિચિત હોય તેવી કથા-વાર્તાની સંવાદપ્રધાન રજૂઆત થતી હશે અને સમકાલીન કલાપ્રકારોનો પણ આ સંવાદ-રજૂઆતને લાભ મળતો રહ્યો હશે. કદપૂતળીની પ્રથાએ આ નાટ્યરીતિને મહત્વનો વિકાસ વેગ આપ્યો એવી દલીલ થાય છે એ આ ઉપ-લક્ષ્યમાં. વેદિક િયાવિધિ વેળાના ઋચા-સંવાદો અને કદપૂતળીના પ્રયોગો ઉપરાંત નાટ્યોદ્ભવ અંગે ત્રીજી બાબત પણ વિચારણી છે. મહાકાવ્ય પછીના ગાળામાં પુરાણ તથા મહાકાવ્યોનું કથાસાહિત્ય સુતો (પાછળથી કદાચ સૂત્રધાર) લલકારી ગાઈ રજૂ કરતા તેમાંથી ભારતીય નાટ્યપરંપરાનો ઉદ્ભવ થયાનો મત પણ નોંધાતો છે હું આ પરંપરાની પ્રાચીનતા, તેના ઉદ્ભવ અંગેનાં પરિબળો તથા પ્રેરણાતત્ત્વ તેમ જ તેના લક્ષણવિશેષ સમજવા માટે નાટ્યશાસ્ત્રનાં દેવી ઉદ્ભવ અંગેનો ઉલ્લેખ પણ લક્ષમાં લેવાવો જોઈએ.

\* સ્વેદ : ૧૦ : ૮૫

ત્રેતાયુગના આગમન વખતે જીવનની કલુષિતતાથી ચિતિત બની ઈન્દ્રે બ્રહ્માને પાંચમા સાર્વવર્ણિક વેદ રચવા વિનંતી કરી તે પરથી બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય, સામવેદમાંથી સંગીત, યજુર્વેદમાંથી કાર્ય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈ આ પાંચમા નાટ્યવેદની રચના કરી તેની રજૂઆતનું કાર્ય ભરતને સોંપ્યું એવા ઉલ્લેખ છે. એની વિશેષ વિગત જાતી કરીએ તોપણ આ પુરાણકથાનું બીજું પાંચવ પાસું વધારે પ્રસ્તુત જણાયે. ભજવણીની સફળતાથી ઉન્નત થયેલા ભરતપુત્રોએ ઋષિની મજાક કરતું પ્રદર્શન યોજ્યું અને ગુસ્સે થયેલા ઋષિઓએ ભરતોને પૃથ્વી પર ધકેલ્યા અને શૂદ્ર રૂપે અવતરેલા આ વંશજોએ નહુધ રાજાના આશ્રય નીચે પૃથ્વીલોકમાં નાટ્યકલાનો વિસ્તાર કર્યો. સાર્વવર્ણિકતાનો ઉદ્દેશ તથા શૂદ્ર વર્ણ દ્વારા થતી ભજવણી એ બે મુદ્દા લોકનાટ્ય-પરંપરાના સંદર્ભમાં અગત્યના હોઈ અત્રે નોંધી લેવા જોઈએ.

આ ઉપરાંત, ઉત્તર ભિહારની રામગઢ ટેકરીની સીતાબેંગા તથા જેગીમારા ગુફાઓમાં મળી આવેલા, ઈ. સ. પૂર્વે ૩૦૦ની આસપાસના શિલાલેખો પરથી વ્યવસ્થિત નાટ્ય-કલાનો પણ પુરાવો મળ્યો જણાય છે. સીતાબેંગા ગુફામાં ખડકમાં અવ્યવસ્થિત રીતે કોનરેલી રંગભૂમિ જણાઈ આવી છે. જેગીમારાના શિલાલેખમાં એક નટી તથા કલા-કારના પ્રભુનો અર્વાચીન લાગે તેવો ઉલ્લેખ મળી આવ્યો છે. એટલે વિદ્વાનો ભારતીય નાટકનો પ્રારંભિક ઇતિહાસ ઈ. સ. પૂર્વેની પાંચમી સદીમાં મૂકતા થયા છે.\* ગ્રીક નાટકની રસસૃષ્ટિ લગભગ આ અરસામાં જ મલોરી હોવાથી તથા સિક્કંદરની ચઢાઈ નિમિત્તેના ગ્રીક-સંપર્કના કારણસર ભારતીય નાટ્યપરંપરા પરત્વે ગ્રીક નાટ્યસંસ્કારોની નિર્ણાયક અસર પડી છે એવી બહુધા પશ્ચિમી વિવેચકોની દલીલ પણ હવે નિરસ્ત થઈ હોવાથી ઉલ્લેખ પૂરતું જ મહત્ત્વ ધરાવે છે. ગ્રીક નાટકોની માહિતી ભારત આવતી થઈ ત્યારે તો ભારતીય નાટકનું બંધારણ સુનિશ્ચિત થઈ ચૂક્યું હતું, છતાં શ્રી ચેટરજી બંનેના સામ્ય પેટ્રે એક ચક્રતા ચર્ચા બતાવે છે. પુરાણ વર્ગોના નાયક-નાયિકાનાં પરાક્રમે આલેખતાં ઉદાર ગંભીર નાટકો તથા ઉચ્ચ તેમ જ સામાન્ય ધરના સમકાલીનોની રહેણીકરણી આલેખતાં ઓછા ગંભીર નાટકો એમ બે ભાગ પાડી તેઓ બીજા પ્રકારનાં નાટકોને 'Comedy of manners' કહી મિનેન્ડરની 'Neo-Attic-comedy' સાથે ઉપલક સરખાવણું બતાવી વિશેષ દુરાકૃષ્ટ ફલિત તારવતા નથી. સાંપ્રત જીવનની સામાજિક સામગ્રીની આવી હાસ્યમૂલક માવજત કરવાની આ ખાસિયત પણ લોકનાટ્યપરંપરાના અભ્યાસમાં વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય.

સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલી મુજબ ઉદાત્ત પાત્રો સંસ્કૃતમાં અને ગીલુ તેમ જ સાધારણ પાત્રો પ્રાકૃત કે મધ્યમ હિંદી આદિ ભાષા વાપરતાં જણાય છે. પરંતુ ઉત્તરોત્તર સંસ્કૃત ભાષાનો જનસંપર્ક ઘટતો જવાથી તથા નાટ્યલેખન પંડિતવર્ગનો વિદ્યાવ્યારંગ બનતો રહેવાથી નાટક પરત્વેનાં લોકકર્પણ તેમ જ લોકાશય ઘટતાં રહ્યાં જણાયે. વળી, રાજ્યાશય મળતો રહેવાથી કમથા; નાટ્યપ્રવૃત્તિ દરબારી કલા (Court-art) તરીકે સ્થગિત થતી રહી જણાય છે. સંસ્કૃત ભાષાની લોકવિમુખતાને કારણે જ કદાચ બુદ્ધ ભગવાને પોતાના ધર્મોપદેશમાં લોકભાષા વાપરવાનું ઉચિત માન્યું હશે.\* આ અરસામાં પ્રાકૃત ભાષાના કવિઓએ પણ નાટ્યશૈલીમાં નવપ્રસ્થાન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો જણાય છે. સદૃશ નામના સાહિત્યપ્રકારમાં સંસ્કૃત ભાષાને દર કરી, તમામ પાત્રોના સંવાદોમાં પ્રાકૃત ભાષા દાખલ કરવામાં આવે છે 'રંભાગંજરી'નો લેખક નયચન્દ્ર તે મરાઠી પણ આમેજ કરતો જણાય છે. સંસ્કૃતથી વિમુખ તથા અજ્ઞાન જનસમૂહની રુચિની આ રીતે તરફદારી કરી, તેને અનુલક્ષી લેખનપ્રવૃત્તિ હાથ ધરવાની પ્રાકૃતના કવિઓની મનોવૃત્તિ ભાષાકીય-સાંસ્કૃતિક સંકીર્તિની મહત્ત્વની ઘટના ગણાય, કેમ કે લાંબી સાહિત્યિક પરંપરા પછી લોકમાનસના-લોકરચિના આવા સ્પષ્ટ સ્વીકારમાં લોકનાટ્ય પરંપરાના ઉદ્ભવની પ્રારંભિક ભૂમિકા થોપી શકાય ખરી. જેકે લોકમાંગથી જન્મેલા પ્રાકૃત નાટકને રાજ્યાશય તથા વિદ્વદ-પ્રોત્સાહન ન મળવાથી આ પ્રવૃત્તિ મૂળ નાંખી શકી જણાતી નથી. ટૂંકમાં, ગુર્કોના આગમન વખતે બંને પ્રવૃત્તિઓ મૃતપ્રાયઃ વા લગભગ નષ્ટ થવાની હાલતમાં હતી એમ કહી શકાયે.

મૂનિરૂપ કલાપ્રકારોનો કુગનમાં નિષેધ લોવાથી મુસ્લિમ સંસ્કૃતિમાં નાટ્યપ્રણાલી ઉદ્ભવી જણાતી નથી. કદાચ આવી ધાર્મિક માન્યતાના પ્રભાવને લીધે જ અરબી, પર્શિયન

---

\* "Oddly enough, Sanskrit by the time India's first dramatist appeared had already become something of a scholar's language and preserve of the religious Pundits. It had lost touch with the people pretty much in the same way that Greek and Latin in Europe become dead. . . . In fact, one of Buddha's great reforms was to use the vernacular instead of Sanskrit in his religious teachings."—FAUBION-BOWERS : *Theatre in the East*, p. 17.

§ કુલ છ સદૃશ નોંધાયા છે—કર્પૂરમંજરી (રાજલેખર); રંભાગંજરી (નયચન્દ્ર); ચન્દ્રલેખા (રુદ્રસેન); વિલાસવતી (મારકંડે); શૃંગારમંજરી (વિશ્વેશ્વર) તથા આનંદસુંદરી (ધનશ્યામ).

તથા નુર્કી જેવી ભાષામાં નાટ્યપ્રકાર અપરિચિત તથા વસ્તુએકાગ્રેષ્ઠો રહ્યો જણાયો પરિણામે, ભારતમાંના ૩૦૦ વર્ષના મુસ્લિમ શાસન દરમિયાન સંગીત, ચિત્રકલા તથા સ્થાપત્ય જેવી કલાપ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહન મળવા છતાં દુર ગભૂમિ તેમ જ અભિનયપ્રવૃત્તિની સદંતર ઉપેક્ષા થતી રહી હોવાથી સુદૃઢ નાટ્યપરંપરાના અનુસંધાનમાં બીજી રાજકીય વિકાસ-આધ નડયો કહેવાય.

એકંદરે તો આ વિશુદ્ધ સમયગાળામાં સર્જનાત્મક તથા સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ અવ્યવસ્થિત બનેલી વા ગૂંચળાયેલી જણાયે ખરી, પરંતુ ૧૨થી ૧૫મી સદી દરમિયાન, કદાચ ધર્મ-ચેતનાના પ્રતિકાર રૂપે, કૃષ્ણભકિતનો પ્રચાર વેગ પકડે છે અને રાસનાટકો તથા રાસલીલા જેવા પ્રકારો પણ ગામેગામ પહોંચતા થાય છે એટલે ધર્મવિષયક જગરૂકતાથી આ ગાળાની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને તાત્કાલિક પ્રેરણા બળ મળતું રહ્યું જણાય ખરું.

મધ્યકાલીન યુગના પશ્ચિમ યુરોપના 'મિરેક્સ' તેમ જ 'મિસ્ટરીઝ' ની જેમ આ ગાળામાં પણ ધાર્મિક સંસ્કારો નિમિત્તે નાટ્યપરંપરાની અભિવ્યક્તિ થતી જણાય છે. દેશના જુદા જુદા ભાગોના સ્થિતિસંજોગ પ્રમાણે આ અભિવ્યક્તિના પ્રકારોમાં ઓછું ગર્જુ વૈવિધ્ય જેવા મળ્યા કરવાનું, પરંતુ એ તમામની મૂળ ગંગોત્રી એક જણાયે. આમ, બગાડના યાત્રા કીર્તનિયા કે પાવ-ગાન, બિહારની વિદેશિયા, ઉત્તર ભારતના રાસ, નીટકી, સ્વાગ કે ભાડ, રાજસ્થાનના રાસ તથા ઝુમર, મલારાષ્ટ્રના લખિત તથા તમાસા, આંધ્રના ભગવતમેલ અને ગુજરાતની ભવાઈ કે રામલીલામાં બાહ્યભેદ છતાં નાત્વિક તફાવત ન જેવો જણાવો.

આજે વ્યાપક રીતે આ પ્રવૃત્તિને લોકનાટ્ય (Popular drama) તરીકે ઓળખાવાય છે સંસ્કૃત નાટક તથા આધુનિક નાટકના વચગાળાની આ અગત્યની નાટ્યપરંપરામાં નિરક્ષર તેમ જ સરલરૂઢથી જનસમૂહને કેન્દ્રમાં રખાયો હતો એ તેનું લક્ષણવિશેષ જણાય. લોકનાટ્યનું બધારણ લોકશાહીમય તથા વિચિષ્ટ ઢબનું બનવાનું કારણ હોય તો આ અસંજક દેશસ્થિતિ દરમિયાન ધાર્મિક સભાનતા નિમિત્તે જનમમાજનું સર્વાંગીણ પ્રજાતત્વ જળવવાના હેતુથી, ધર્મભાવના પુષ્ટ કરતી સામગ્રી છૂટથી આમેજ થઈ હોય તો

§ " The great Mohammedan invasions from 12th to 15th centuries paralysed most Hindu artistic activities. Aside from the abstract arts of architecture and music, and the one important exception, painting the Muslim domination of India was aesthetically stifling "

—FAUBION BOWERS. THEATRE IN THE EAST, pp 6-7.



લોકનાથમેની એ યોજના સમુક્તિત્ત ગણા. ભવાઈના વેશેમા નાપ્રત સમાજ જીવનનો હાસ્ય-  
રસિક નિતાર પણ એવી જ છૂટથી ગૂંથાનો આવે છે એ તેની વિશિષ્ટતા ગણાય ખરી  
વળી, લોકાર્થમાં જાળવી ગબવાના હનુથી જ કદાચ આ પ્રવૃત્તિ ધાર્મિક સ્થળો તેમ જ  
ઉત્સવો માથે નાખી લેવાઈ લયે બીજી નોધપાત્ર બીના એ પણ ખરી કે આ લોક  
હિતેથી પ્રવૃત્તિમાં પાલિત્ય પ્રદર્શનનો વા સ્વેરવિહારનો છેદ ઠાલી ગયો હોરાથી, સર્જક  
પક્ષે વિદ્વાનો વામોહ વાગેલો જણાવે નહિ, આવી તમામ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં  
સામાજિક કર્તવ્યની સભાનતા અગ્રનર હતી એમ પણ કહી શકાય મરણતા સાચવીને  
અનરકારકતા ઉપ નાવવાના હેતુથી આ સામગ્રી બહુધા પ્રાદ્યિક લોકમોલીમાં રજૂ કરાતી  
એટલું જ નહિ, નૂન્ય ગીત સંગીત તેમ જ સુગમ સુગેય પદ વગેરે સમગ્ર રજૂઆતની રસપ્રદ  
માવજત મરવામાં આવતી સમકાલીન જનમમૂલના મનોવલસુ, રુચિતત્ત તથા સંસ્કાર  
ધકતરની આવશ્યકતાઓએ આ પર પગમા નિર્ભર્યક ભાગ ભજવ્યો હોઈ લોકનાટ્યની  
મુલ્યવસ્તીમાં એ હકીકત અભ્યાસ-ઉપકારક ઠરવાની.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટક અને અર્વાચીન નાટ્યમાહિત્યના અવાતર કાગની ગુજરાતની  
લોકનાટ્ય પર પરા તે ભવાઈ, જોકે, બેમાથી એકેય સાથે તેને અમદિગ્ધ ધર્મકારણ  
સંબધ જણાવે નહિ રાષ્ટ્રવ્યાપી દેશસ્થિતિના અનુસધાનમા તમામ લોકનાટ્યનો અને  
એટલે ભવાઈનો પણ-ઉદ્ભવ સ્વનત્ર ગણાય લોકહિત ચિંતા ધર્મપરાણતા તથા નાટ્ય  
સંસ્કારો જેવી વૃત્તિઓનો પરસ્પર અર્થનાપક સુમેળ જોડવાઈ ગયો એ ખરું.

ભવાઈ પ્રધાનતથા ગ્રામીણ મનોરંજનનો પ્રકાર જણાય છે ખેતીકામના પરિકામને  
દૂર કરનારા ઉત્સવોની યોજના તથા આનંદપ્રમોદની પ્રવૃત્તિમાંથી ભવાઈનો આવિષ્કાર  
થયો હોય તો એ સ્વાભાવિક અવશ્ય લાગે આવી મનોરંજક પ્રવૃત્તિને શક્તિપૂજની  
ક્રિયાવિધિ સાથે સાકળી લઈ, ખેતીની મોનમ પછીના તવરાતિના પવિત્ર તહેવારોમાં  
જોડવી દઈ ધાર્મિક સંસ્કારોનો ઓષ વ્યથાવાયો હોય એવું પણ બને ધાર્મિક સંસ્કારોની  
આ પ્રક્રિયાથી ગ્રામજી પ્રજામાનસને સંસ્કારનિવનનો લાભ મળવા ઉપરાંત, ભવાઈનું  
સામાજિક ગૌરવ વધવા સાથે સમાજજીવનમાં તેની સ્થિર પર પરા પણ બધાવા લાગી  
સામાજિક અંધાધૂંધી તેમ જ ઓછીવત્તી ધર્મીય પ્રવૃત્તિના ટાણે સમાજવ્યવસ્થા તથા  
સ્વધર્મના રમણ અંગેની લોકનાયકોની ચિંતા પણ આ વલસુમાં વ્યકત થઈ કહેવાય \*

\* ભવાઈ પ્રસારમાં આકર્ષકરી રીતે પણ આવી ધર્મ-સંસ્કારોની અણમણ નિમિત્ત  
બન્યાની હકીકત આ સંદર્ભમાં અર્થદ્યોતક ગણાય હેમાળા પટેલ નામના પોતાના પાત્રીદાર  
મિત્રની રૂપવાન ગુણવાન કન્યા ગંગાને, અગાઉની ખીલજના ગુજરાતમાં ચકી

ભવાઈના ધર્મ સાથેના આવા સંવગ્નથી આ પ્રવૃત્તિ પર નખતા 'ભવાયા'ના રોજ-પોપણનો પ્રશ્ન પણ સરજતાથી ઊઠેલો ગયો જણાયો. સમાજના વિવિધ વર્ગની આવડતને મોકળાશ આપનારી, સામૂહિક દૃષ્ટિ તેની જવાબદારી ઉપાડી લેનારી અને આનંદપ્રમોદને સામાજિક માળખા તં યોગ્ય સ્થાન આપનારી આ ગમાજગ્યવસ્થા પણ રગપ્રદ લાગ્યા વિના નહિ રહે. આ સંદર્ભમાં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે ભવાઈ લોકગમૂલમાં જન્મી, લોકવર્ગ દ્વારા પોષાઈ, લોકમાનસને કેન્દ્રમાં સખી જીવતી-નખતી હોવાથી આ પધાર્થનામી લોક-પરંપરા માટે પણ લોકશાહી વિશેની પ્રતિજ્ઞ વ્યાખ્યા લાગુ પાડી શકાય.

ભવાઈની વ્યુત્પત્તિ નિમિત્તે 'ભવ વહી' (જગતનું જમા ઉધારનું ચિત્ર), 'ભાવ' (અર્થાત્ નટ), § 'ભગવતી વજન' (શક્તિપૂજના અનુસંધાનમાં) X તથા 'ભાવન' (સંગીતાશ્રિત જન સ્તવન વા મધ્યકાલીન રચનાપ્રકાર)† જેવા ઘઠેદા સૂચવાયા છે. આ અંગે એકંદરે વિચાર કરતાં એમ જણાયે કે ભવાઈ પરંપરાનો મુખ્ય સંબંધ પારંક સંસ્થા વા વિધિ—એટલે કે શક્તિપૂજા-તથા નટવર્ગ એટલે કે ભવૈયા—સાથે દૃઢ રીતે સ્થપાયો હોવો જોઈએ. આમાં કાળક્રમે પ્રથમ સંબંધ ઘસાઈ ગયો, તે બીજો સંબંધ વ્યવર્તક લક્ષણ તરીકે ધનિષ્ઠ બની આવ્યો જણે.

આવેલા સરદાર જ્ઞાનચોજના સકંજમાંથી—જનાનામાંથી છોડાવવા માટે ભવાઈ સાહિત્યના આદ્ય સર્જક અસાઈત વર્ણશ્રોષ બ્રાહ્મણત્વની દરકાર કર્યા વિના, સરદારની માગણી મુજબ તે પાટીદાર કન્યા સાથે ભાણે બેસવાનું સ્વીકાર્યું; ત્રાણે સાથે સિદ્ધપુર ગામનો તથા ઔદિચ્ય બ્રાહ્મણ જ્ઞાતિનો નિરસ્કાર પણ આવકાર્યો. સિદ્ધપુરથી ધિન્દત કરી અસાઈત પોતાના ત્રણ પુત્રો ત્રણે ઊંજા આવ્યા. હેમાળા પટેલે યોગી જમીન બમિસ કરી તામ્રપત્ર ઉપર કડવા પાટીદારની સમસ્ત જ્ઞાતિ તરફથી વંશપરંપરાના અમુક લોક લખી આપ્યા, જે હલ્કુ પળાય છે. ઊંજામાં સ્થિર થઈ અસાઈતે ૩૬૦ વેશે લખ્યા અને પોતાના પુત્રોની મદદથી ભજવવા શરૂ કર્યા, એવો ઉલ્લેખ થતો રહ્યો છે

\* શ્રી જ્યેશંકર 'સુદરી'.

§ હરિલાલ ધ્રુવ તથા શ્રી ચેવરરાય માંકડ.

X શ્રી અનંતરાય ચવળ. જેમ 'ગર્ભદીપ' માંથી 'દીપ'નો લોપ થઈ 'ગર્ભ'માંથી 'ગરબ'-'ગરબો' બન્યું, તેમ 'ભગવતી વજન'માંથી 'વજન'નો લોપ થઈ 'ભગવતી' પરથી 'ભગવઈ'-ભવાઈ.

† શ્રી રસિકલાલ છોટલાલ પરીખ; મત-સમર્થન : ડૉ. સુધામહેન દેસાઈ.

ભવાઈ કરનારી તરગાળા કોમ મૂળ આનર્ત એટલે ઉત્તર ગુજરાતની રહેવાસી, તેઓ ઔદિચ્ય, શ્રીમાળી તથા વ્યાસ બ્રાહ્મણોમાંથી ઉતરી આવ્યા એવો ઉલ્લેખ થયેલો છે. અસાઈતના ત્રણ પુત્રોનાં ત્રણ ઘરો પરથી તેમનો ત્રણ ઘરવાળા તરીકે નામોદ્ભવ થતો, તેમાંથી અનુક્રમે અપભ્રંશ દ્વારા ટૂકાઈને ‘ત્રણ ઘરાળા’ ‘ત્રાગાળા’ અથવા ‘તરગાળા’ જેવું જાતિવાચક નામ જન્મ્યું એવો તર્ક કરાયો છે. આ કોમ ત્રણ જાતિના બ્રાહ્મણોની બનેલી હોઈ ‘ત્રણ ગાળા’ નામ અયાપું હોય એવી પણ રજૂઆત થઈ છે. બહુધા ‘નાયક’ અટક અપનાવતી આ કોમ ભવાઈ કરતી હોવાથી ‘ભવાઈયા’ તરીકે પણ ઓળખાતી થઈ છે.† શબ્દની વ્યુત્પત્તિ જમ્ને હોય પરંતુ તેમની ખાસિયતો સ્પષ્ટ છે. ભવાઈ પરંપરા લગ્નમાં લેતા એમ કહી શકાય કે આ કોમ સ્મરણ્યક્રિત, અનુકરણ્યક્રિત, આનુવંશિક કલા, ગીત-સંગીત નૃત્ય તથા અભિનય તેમ જ શીદ્ધ વક્રતૃત્વની બાબતોમાં નિપુણ હશે. સામાજિક બહિષ્કારમાંથી વેગ પકડતી પ્રવૃત્તિ વ્યાપક જનસમૂહની મહત્ત્વની રાસ્કારપ્રવૃત્તિ તથા મનોરંજનપ્રવૃત્તિ બની ચાર સદી મુધી લોકચાહના મેળવતી રહે એ હકીકતમાં આ વારસાગત કલા દાક્ષિણ્યનો ફાળો પણ નિર્ણાયક ગણવો રહ્યો.

ભવાઈમાં રજૂ થતી સામગ્રી ‘વેશ’ શબ્દથી ઓળખાય છે. અસાઈતે લખેલા મનાતા ૩૬૦ વેશોમાંથી ૩૦૦ જેટલા વેશો હાથ લાગતા નથી, તો ઉપલબ્ધ વેશોમાં કેટલાક પાછળથી ઉમેરાયા હોવાનો પણ સંભવ છે. આ પૈકી અવારનવાર ભજવાતા રહેલા તેમ જ લોકપ્રિય થતા રહેલા વેશો જ પ્રચારમાં રહ્યા જણાય છે. આ વેશ-સાહિત્ય મુખ્યત્વે મૌખિક ઢબે જન્મ્યું વિકસ્યું હોવાથી, મૂળ વેશ પાઠ બદલાતા વાતાવરણ તથા વેશ લેતા ભવાયાની ‘સૂઝ’ પ્રમાણે સંવર્ધિત થતો રહ્યો હોય એ બનવાજોગ ખરું. માટે જ, આજે વાચવા જેવા મળતા વેશનો પાઠ કોપક વગરનો મૂળ કે અધિકૃત પાઠ છે એમ ભાગ્યે જ કોઈ કહી શકે.

ધાર્મિક વા પૌરાણિક (‘રામ લક્ષ્મણ’, ‘મહાદેવ પાર્વતી’, ‘કાન ગોપી’ વગેરે), ઐતિહાસિક (‘શૂરો રાહોડ’, ‘જસમા ઓણસ’, ‘વીકો સિસોદિયો’ વગેરે) તથા સામાજિક (‘જુદણ’, ‘કંજોડો’, ‘મિયાબીબી’ વગેરે) એમ વેશના સામગ્રીવાર ત્રણ વિભાગ પડી શકે. ‘મડમ’, ‘પારસી’ વગેરેનો પાછળથી ઉમેરાયેલા વેશો તરીકે ઉલ્લેખ થઈ શકે. ભવાઈ-પરંપરામાં, જેમ બગાલી ‘યાત્રા’ શબ્દ પરથી ‘જાત્ર-જાતર’ શબ્દપ્રયોગનો પ્રવેશ થયો.

† જુઓ : શ્રી જયશંકર ‘સુદરી’નો લેખ ‘ભવાઈ અને તરગાળા’, પૃ ૭૧ (રંગભૂમિ પરિષદ : ૩૭ ૩૯).

જણાય છે\* તેમ ઉત્તર ભારતના લોકનાટ્યનો 'સ્વાંગ' શબ્દ પણ 'વેશ'ના પર્યાય રૂપે ચલણી થયો જણાય છે 'સ્વાંગ લેવો' તથા 'વેશ કાઢવો' જેવા ક્રિયાપદો કે રૂઢિ પ્રયોગો દ્વારા ભવાઈ વેશની લાક્ષણિકતા પણ વ્યક્ત થયેલી જેવ મળશે.

એ અર્થ સંકેત લક્ષમા લેતાં જણાઈ આવશે કે ભવાઈમાં ઈતિહાસ પુરાણ કે સમાજ-જીવનનાં પાત્રોનો સ્વાંગ વા વેશ કાઢવામાં આવતો હોવો જોઈએ; એ રીતે વેશની સાબિનયતા પર પણ ભાર મુકાયો જણાયે. વેશલેખનમા પાત્રને આધાર-સ્થાન સમી, તેની આસપાસ પ્રસંગોની મોડણી તથા સંવાદોની યોજના કરાયેલી જેવા મળવાની. પરિણામે પ્રત્યેક વેશ પાત્ર વાર્તાનો સ્વતંત્ર ટુકડો બની ગયો માત્રમ પડે છે. પરંતુ આ પાત્રાક્રિત આયોજનમાં સુરેખ કે જીવત પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા સમી થકાશે નહિ ધાર્મિક અથવા ધૌરણિક સામગ્રીના વેશોમાં અભિનય તથા નૃત્ય-સંગીત વડે બહુધા જે તે દેવ દેવી (ગણપતિ, કાલિકા વગેરે)ની સ્તુતિ ઉપાસના થતી રહે તો ઈતિહાસ કે લોકકથાની સામગ્રીના વેશોમાં બહુધા લોકપરિચિત નાયક-નાયિકાના (હમીર રત્ના, જસમા ઓડણ, વગેરે) પ્રણય અને પરાક્રમના, શૌર્ય અને સ્વાપર્ણના કિસ્સા ગૂથાયા કરે. સમકાલીન સામગ્રીના વેશોમા સમાજના વિવિધ વર્ગો—વ્યવસાયો (બ્રાહ્મણ, વાણિયો તથા કુંસારો, વણજરો વગેરે)નાં પ્રતિનિધિરૂપ નમૂના પાત્રો (Typical characters) ની કેવળ ખાસિયતો હાસ્યોત્પાદક રીતે ઉપસાવાઈ જણાયે. 'કંજોડનો વેશ' તથા 'ઢંડો વેશ' જેવા જૂઝ વેશોમાં કંજોડા, બહુપન્નીત્વ તથા અસ્પૃશ્યતા જેવી સમકાલીન કુરૂદ્ધિઓની કટાક્ષમય પ્રહસનપ્રચુર આલોચના પણ જોઈ થકાશે. વળી, મુસ્લિમ શાસનમા હિંદુઓની, ખાસ કરીને હિંદુ સ્ત્રીઓની, ચિંતાજનક સ્થિતિનો ઉલ્લેખ કરતા 'મિયાંબીબી' તથા 'લાલજી મનિયાર' જેવા વેશોમાં સજ્જીય દેશસ્થિતિનો રસપ્રદ ચિતાર પણ મળી રહેશે. સમકાલીન જીવનના સાંસારિક પાત્રો ચિત્રો નિર્ભીકતાથી તથા પ્રહસનાત્મક શૈલીએ આલેખતા વેશનું પ્રાચીન ગ્રીસની લગભગ આ પ્રકારની 'ઓલ્ડ કોમેડી' સાથે સામ્ય શોધી થકાય ખરું.

આમ, ભવાઈ પરંપરામાં હાસ્યરસનું વર્ધસ રહ્યું હશે એટલું જ નહિ, તેનો અતિરેક પણ થતો રહ્યો હોવો જોઈએ. વેશોની હાસ્યપ્રધાન ભજવણી ઉપરાંત, સ્થૂલ હાસ્ય માટે નિર્ભય વિહરતા રંગવાનું વિલસણ પાત્ર પણ ભવાઈએ ઉપજાવી લીધું જણાય છે. રંગલો શિષ્ટ નાટકના વિદૂષકની તળપદી દેથી આવૃત્તિ હોય એવું બને! પરંતુ ક્યારેક તે ગ્રીક 'કોરસ' કે ચેકસ્લોવેકિયન 'મશ્કરા'ની કામગીરી પણ બજાવતો રહે છે

\*પ્રચલિત ઉક્તિ: 'ચાચર ત્યાં જતર ભલી.' વિગત માટે જુઓ: શ્રી અનંતરાય શવળ કૃત 'સાહિત્યવિહાર', પૃ. ૧૬૭

ભજવણીની પ્રક્રિયામાથી વા અભિનયપટુ ભવાયાની અથવા ભવાઈકારની હાર્ય-સૂઝ નિમિત્તે કે કોઈ તાત્કાલિક પરિસ્થિતિમાંથી રંગલાનો ઉદ્ભવ થયો હોય એવો પણ તર્ક કરી શકાય એવી પશોળાણ વગર પણ એટલું તો કરી શકાય કે ભવાઈ ભજવણીમા વિશિષ્ટ સ્થાન ધરાવતા રંગલાએ હાસ્યછોળો દ્વારા ભવાઈનું લોકાકર્ષણ ટકાવવામા મુખ્ય ફાળો આપ્યો હશે એટલે જ કદાચ, ઈતિહાસ પુરાણના વેશો પ્રમાણમા ગભીર હોવા છતાં, રજૂઆતની હળવાશ તેમ જ પ્રદર્શન-અતિરકનો આવા વેશોને પાસ લાગ્યો હોવો જોઈએ.

વેશ ભજવણીમા વીર, શૂરા, યુદ્ધ તથા બીજાના સમાવેશ નથી થયો એમ નથી, પરંતુ આ મનોરજ સૃષ્ટિનો સ્વરાજ તો કેવળ હાસ્ય-લ 'લાલગાળે વેશો આ પ્રદર્શનપ્રારુણ જ ભવાઈની વિકૃતિ તેમ જ અતિરંગતાનું નિમિત્ત બને છે એ ખરું, છતાં તાત્કાલિક તો આ લાક્ષણિક હાસ્યોપચાર નિરક્ષર પ્રજામાનસ પરન્વે મહત્વની સામાજિક-મનોવૈજ્ઞાનિક કામગીરી બજવી કહેવાય.

વળી, આ મનોરજનલક્ષી હાસ્યોપચાર ત્રણે કલાત્રિવેણીના સ્તોપચારનું રાસ્કાર પોષક અનુપાન અપાય એ પણ અર્થક્ષમ લાગવાનું વેશની રજૂઆતમા વચમા કયાક પૂર્વવૃત્તાત આપવા નિમિત્તે ગદ્ય આવતું હોવા છતાં કથા પરિચય, પાત્રપરિચય તેમ જ પાત્ર-સંવાદ નિમિત્તે કેવળ થયેલા જ સર્વથા ઉપયોગ થતો રહ્યો જણાય છે સવાદની આપ-લે માટે પદનો છૂટથી વપરાય થતો હોવાથી ક્યારેક નટો આવશ્યકતા વા આવડત મુજબ સ્વમસ્ફુરિત કવિત જોડી કાઢી વેશમા ગોઠવી દેતા હોવા જોઈએ, વેશ પાઠમા ફેરફાર કે ઉમેરણ થતું રહેવાનું એક કારણ આ પણ ખરું પુરુષો પાઠ્ય છ દોમા ગાતા અને સ્ત્રીઓ વિનિત ઢાળોમા ગાતી-એમ પાત્રાનુસારી ગીત યોજના હતી એવો પણ મત છે\* આમા, રાત્રિ ૧૧ નવથી માડી નવારના દમ સુડીમા સમય ઔચિત્ય મુજબ માઠ, પરજ, સોહની, દેશ, સોરઠ, પ્રભાત, આત્માવરી, કવિગણે તથા બિલાવલ જેવા રાગો દ્વારા શાસ્ત્રીય રાગ સંગીત † તથા દોહા, સોરઠા, કુહાવિયા, કવિત તથા સવૈયા વગેરેના ઉપયોગ દ્વારા કાળ છદનો એમ બેવડો આસ્વાદ મળી રહેતો વળી, વિવિધ ઢાળોમાથી નૃત્યોચિત ઢાળોને વિશેષ પસાદગી અપાઈ હોય એમ બને ખરું કેમ કે રાજથી માડી રંગલા સુધીનું પ્રત્યેક પાત્ર નાનનુ-જાનું પ્રવેશે છે અને વિદાય પણ એ રીતે થાય છે એટલું જ નહિ,

\* રામનારાયણ પાઠક 'ભવાઈ અને તખતો'—'ગુજરાતી નાટ્ય', પૃ ૧૭.

† ડૉ. સુધાગણેન દેસાઈ આવા ૫૦ થી ૬૦ રાગસ્વરો આભળ્યાની નોંધ કરે છે જુઓ તેમનો લેખ 'ભવાઈ : ગુજરાતનું લોકનાટ્ય'—'ગુજરાતી નાટ્ય' પૃ ૨૭

નૃત્યની પાછી એવી વિશેષતા હોય કે પાત્રના સ્વભાવ કે નાત આપોઆપ સારી રીતે તરી આવે. \* સાથે સાથે ભવાઈ-ભજવણીના વ્યવર્તક ઘટક જેવી ભૂજળ, નરધાં, મંજિરા તથા પાછગથી હારમોનિયમ વગેરેના વાદ્ય-સંગીતનો પણ સતત સહયોગ મળી રહેતો. જેમ નૃત્યનાં આવર્તનો દ્વારા તેમ ભૂજળના સૂરો દ્વારા સંવાદનું તેમ જ વેશોનું અનુ-સંધાન જાળવવાની ચોજના જોડવાઈ હશે. આવા બહુવિધ ‘રસોત્સવ’ માં પાત્રચિત્રણ, કથાનક કે કોઈ પ્રકારના ગાંભીર્યની અપેક્ષા ગોણે ગણાય વા અવગણાય તો એ સ્વાભાવિક ઠરે. જોકે, અભિનય, નૃત્ય તથા ગીત સંગીતની કલાત્રિવેણીની રસલક્ષી માવજત દ્વારા વેશ-રજૂઆતની વિશિષ્ટ લોક પરંપરા દૃઢ કરવાનું ભવાઈ નાયકોનું વલણ અર્થપૂર્ણ તેમ જ કલાવિવેકયુક્ત પણ ઠરી શકે.

નૃત્ય સંગીતમય રજૂઆતના કારણે વેશનો પુરોપી ‘બેલે’ સાથે વિચાર કરવામાં આવ્યો છે ખરો. પરંતુ ‘બેલે’ મુખ્યત્વે નૃત્યની એકાદી વિશિષ્ટ શૈલીનો આશ્રય લઈ બહુધા કંઠુણ કથાનક પ્રમાણમાં શાસ્ત્રીય ઢબે રજૂ કરે છે. આથી ઊલટું, વેશ મુખ્યત્વે અભિનયપ્રિય તથા પ્રહસનપ્રચુર મનોરંજક લોકપરંપરા છે. વળી, વેશના લાઘવના કારણે તેની પશ્ચિમી એકાંકી સાથે પણ વિચારણા કરવામાં આવી છે. સ્વપર્યાપ્ત પ્રકારો તરીકે વેશ તેમ જ એકાંકીના બાહ્ય સ્વરૂપ, કાઠું તથા કાલમાન સરખાં લાગે ખરાં, છતી બનેના રચનાવિધાન તેમ જ રતનિષ્પત્તિમાં સ્પષ્ટ તદ્દાવત વર્તાયા વિના નહિ રહે. નિર્વેતન તથા શિષ્ટ રંગભૂમિ પર આદરપાત્ર ઠરેલું એકાંકી ખાસ કરીને બુદ્ધિજીવીઓનું તેમ જ સાહિત્યિકોનું હેતુલક્ષી, ગંભીર તથા સંઘટ્ટ નાટ્યતત્ત્વસભર પરદેશી ગદ્યસાહિત્ય ગણાય, જ્યારે ભવાઈ લોકકલાઓના રસોપકારક મિશ્રણથી શ્રમજીવી વર્ગને મનોરંજન આપતી ગ્રામજીવનની લોકરંગભૂમિની પ્રાચીન ભૂમિજાત પરંપરા ગણાય. મુરોપી ‘બેલે’ તથા પશ્ચિમના એકાંકી ઉપરાંત પ્રાચીન સંસ્કૃત પરંપરાના ‘પ્રેક્ષણક’ ડું નામના ઉપરૂપક સાથે પણ ભવાઈનું સામ્ય જોવાયું છે. પરંતુ કેટલીક વિશિષ્ટ તથા પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિમાંથી ઉદ્ભવ વિકાસ પામેલી આ ભૂમિજાત પરંપરાની, આ કે આવા કોઈ પણ પ્રચલિત સાહિત્ય વા કલાના પ્રકાર સાથે દૂર કે નજીકની સગાઈ શોધ્યા વિના પણ તેની પ્રાસિયતો તારવવાનું દુષ્કર બનતું નથી વેશોનું સામાજિક પ્રહસન તથા અભિનયપ્રાયુષ જેવાં બે પ્રમુખ નાટ્યોપકારક લક્ષણવિશેષને કારણે જ આ સ્વતંત્ર કલાપ્રકાર જેવા ગુજરાતી લોકનાટ્યના પુનરુદ્ધાર માટે આજે આશા ઉત્સાહ વર્તાઈ રહ્યાં છે.

\* રામનારાયણ પાઠક : ‘ભવાઈ અને તખ્તો’—‘ગુજરાતી નાટ્ય’, પૃ ૧૭.

ડું જુઓ એની વાખ્યા : રચ્યા સમાજ ચત્વર મુદાલયાદી પ્રવર્ત્યંતે વહુમિ : ।

પાત્રવિરોધિયં તત્ પ્રેક્ષણક કામ દહનાદિ ા

નાટ્યદર્પણ : પૃ. ૨૧૪ (યા. જો. સો.)

ભવાઈની વ્યાપક લોકપ્રિયતામાં અભિનયનું આકર્ષણ અગ્રિમ રહ્યું જણાય છે. દર મોસમમાં ફક્ત ચૂંટેલા વેશો અવારનવાર ભજવાતા હોવાથી ભજવણીમાં પ્રવેશતી એકવિધતા તથા નીરમતા ઢોકવામાં પણ અભિનયદક્ષિણ ઉપયોગી નીવડ્યું હોવું જોઈએ. વળી, મહત્વના તથા દુષ્કર પાત્રોનો વેશ લેવાનો-અભિનય કરવાનો અગ્રણી કે પ્રતિભા-શાળી નાયકનો ઈજરાતક મનાતો તથા વંશપરંપરાગત પળાતો એ હકીકત પણ અભિનય-વર્ચસ અંગે સૂચક ગણાય. આવા વિશિષ્ટ વેશ ભજવવામાં કૌટુંબિક પ્રતિષ્ઠા પણ જળવાતી; એટલે એ પણ ખરું કે તરગાળા કોમે અભિનય તેમ જ ગાયન-વાદન-નર્તનનો જન્મગત સંસ્કારવારસો પૂરી ગંભીરતા તથા નિષ્ઠાથી અપનાવી લીધો હશે, કેમ કે આ આનર્નવાસીઓ જ જ ગુજરાતમાં ભવાઈને જીવતી રાખે છે અને તેની લોકવ્યાપી પરંપરા દઢ બનાવે છે. વિવિધ વર્ગો શિક્ષણ, વેપાર, રક્ષણ તથા સફાઈનાં કાર્યો ઉપારી લે તેમ નાપકો ભોજકો અભિનય દ્વારા જનસમાજનું મનોરંજન કરે એવી વર્ણવ્યવસ્થા મધ્યકાલીન ગુજરાતી સમાજમાં આપોઆપ ગોઠવાઈ ગઈ હોય એવું બને. અભિનય વ્યવસ્થાનો પણ સમાજોપયોગી કામગીરી તરીકે સ્વીકાર થયો હોવો જોઈએ. છતાં અભિનય વગેરેના આજીવન વ્યવસાય તરીકે સ્વીકાર કરનાર તરગાળા કોમનો લગભગ શૂદ્રની જેમ જ નિરસ્કાર બહિષ્કાર થાય એ હકીકત, આદ્ય નાટ્યાચાર્ય ભરતના પુત્રો ઋષિશાપ નિમિત્તે પૃથ્વીલોકમાં શૂદ્રો તરીકે અવતર્યા અને નાટ્યપ્રસાર કર્યો એ ઉલ્લેખની થાદ આપાવ્યા વિના નહિ રહે આ અંગે સંશોધન થાય તો રસપ્રદ ઐતિહાસિક કઠી મળી આવવાનો સંભવ ખરો ઉત્તરોત્તર ‘ભવાયા’ તથા ‘ભવાઈ’ જેવા શબ્દોનો મજાક તેમ જ નિરસ્કારમાં ઉલ્લેખો થતા આવે છે જેકે એ અંગે અભિનયકર્તામાં પ્રવેશલાક કેટલાક અનિષ્ટો જ કારણ બન્યાં જણાયે. આમાં, અધઝાઝેશ નાયક-ભવાયા નિરક્ષર તથા સંસ્કાર-વિમુખ હતા તેમ જ વ્યાપક પ્રેક્ષકવર્ગ વસુકેળવાયેલો હતો એ કારણ મુખ્ય ગણી શકાય. વળી, ભવાઈ પર પરામાં પ્રયોજક-પક્ષે ઉદરનિર્વાહનો અને પ્રેક્ષક-પક્ષે મનોરંજનનો હેતુ ઉત્તરોત્તર વર્ચસ ભોગવતો બન્યો હોવો જોઈએ. હેતુની આવી પરસ્પરતાના કારણે એક પક્ષે વધુ રીઝવવાની અને બીજા પક્ષે ભેજવાબદાર દાદ આપવાની મનોવૃત્તિએ અભિનયમાં અનિષ્ટો નોતર્યા નિભાવતા હોય એવું પણ બને. ભવાઈ ચાચરને બદલે ચોતરે રમાતી થઈ તેથી ઉત્તરોત્તર ધાર્મિક વાતાવરણના સંકોચ કોભ બેજેબેજે ઘસાતા ચાલ્યા હશે અને અભિનયના નામે બેફામ બીભત્સ સંવાદો, હલકટ-બાલિશ નખરાં, ઉત્તેજક હાવભાવ તથા નિર્લજ્જ ગીતોને છૂટ્ટો દોર મળતો થયો હોવો જોઈએ. આય, ભવાઈની વિશેષતા જેવી અભિનય-પરંપરામાં ક્રમશઃ અસંસ્કારી તથા અતિરંજક તત્વો પગપેસારો કરી

જ ‘આનર્ત’ શબ્દનો ‘નૃત સાથે સંબંધ દર્શાવી, ‘રીલી અને સ્વયં’ માં ક્રી ઉમાશંકર જેવી આનર્તને ‘નર્તકો તથા નર્તનો પ્રદેશ’ કહી ઓળખાવે છે.

વિ કૃત્તિનિમિત્ત બન્યાં એમ જ. છતાં, ભવાઈ કરતી તરગાળા કોમે જ પ્રારંભમાં ભવાઈ દ્વારા અને પાછળથી વ્યવસાયી રગભૂમિ દ્વારા ગુજરાતી જીવનમાં અભિનય-પરંપરા અખંડ જાળવી રાખી એવી ઇતિહાસ-નોંધ કરવાની રહેશે.

ભવાઈની બીજી લાક્ષણિકતા તે વેશગત સામાજિક પ્રદર્શન (Social farce). જેકે, સાંસારિક સામાજિક પાત્રો ચિત્રોની પ્રદર્શનાત્મક માવજતમાં રસ વૈવિધ્યની અપેક્ષા ન જેવી પોષાવાતી. એમાં કાં તો વિવિધ વર્ણોનાં—વ્યવસાયોનાં નમૂનારૂપ પાત્રોની સ્વભાવ-મર્યાદા કે ખાસિયતોનો હૂબહૂ દૃષ્ટો હોય, કાં તો કળેશ વગેરે જેવી સામાજિક સાંપ્રત પરિસ્થિતિનો અસરકારક ઉપહાસ હોય. ભવાઈકારોના અભિનય દાક્ષિણ્યનો માથે સાંપડવાથી કદાચ આ સામાજિક પ્રદર્શનને ખીલવાની વિશેષ મોકળાશ મળી હોય એમ બને; એમ પણ બને કે સામાજિક તિરસ્કાર-અલિહકાર અંગેનો ભવાઈ નાયકોનો ઈતર વર્ણ પ્રત્યેનો ઉગ્ર પ્રત્યાઘાત આવા વિલક્ષણ પ્રદર્શનાત્મક વલણ રૂપે આવિષ્કાર પામતો આવ્યો હોય અને મથા: લક્ષણવિશેષ બની રહ્યો હોય. ગમે તે હો, સાંપ્રત જીવન પરત્વે નિર્ભીકતાથી હસાવી શકવાની તથા પોતાના જીવનરંગો અંગે નિરાંતે ખેલદિલીથી હસી શકવાની ભેવડી લાક્ષણિકતાઓના કારણે જ ભવાઈ-પરંપરામાં સતત લેકશાહી પ્રાણ મકનો રહ્યો. વળી, વ્યાપક અરાજકતા—અગ્નિચરતાના વાતાવરણમાં સામાજિક પ્રદર્શનનો આ અસરકારક હાસ્યોપચાર પ્રજામાનસ માટે આશ્વાસક પણ નીવડ્યો હશે.

પરંતુ અભિનયને અશિષ્ટ બનાવનારાં કારણોએ જ ઉમદા પ્રદર્શન-નત્વોને નિકૃષ્ટ બનાવ્યાં જણાય છે. ભાષા તથા ચેષ્ટાના અતિરેકથી તેમ જ નિર્લજ્જતાથી તો ખરું જ, પરંતુ તે ઉપરાંત પ્રેમના, લગ્નના, જાતીય સંબંધોના જુગુપ્સાજનક ઉલ્લેખો તેમ જ બીભત્સ-બેદામ ગીતો સંવાદો વગેરેથી સામાજિક વેશોનું પ્રદર્શન સ્થૂળ, અતિરંજક તથા ગ્રામ્ય બની ગયું હોવું જોઈએ. ભવાઈ મંદિરના પ્રાગભૂમાંથી ગામના ચોગાનમાં રમાતી થઈ એ પ્રક્રિયાનો પણ આમાં ધિરસો ખરો. સતત બેજવાબદાર લોકાશ્રય નીચે પાંગરતી નભતી પ્રવૃત્તિ નિરંકુશ, સ્વેચ્છાચારી કે સંસ્કારિતા-વિમુખ બની રહે એ કદાચ સાવ અકુદરતી નહિ લાગે; આ બાબતમાં પંકાવેલી ગ્રીમની ‘ઓલ્ડ કોમેડી’નો ઇતિહાસ પણ કંઈક આના જેવો જ છે. વળી, અર્ધજગત અવસ્થામાં જીવતા સામાજિકોને આ પ્રવૃત્તિની સંસ્કારપ્રસાર તથા સમાજસુધારણા અંગેની શક્યતાઓ વિકસાવવાનું ન સૂઝે એ પણ કુદરતી લાગશે. શિક્ષણ-સાહિત્યના વ્યાપક પ્રમાર પડી, ભવાઈની સમાજોપયોગી ક્રમગીરીનો તથા વ્યાપક અસરકારકતાનો નવયુગના સુધારાના ઉત્સાહ તેમ જ નાટ્યચોખ સાથે સુમેળ બેસાડવા ગુજરાતના અગ્રણી સમાજસુધારક



મહિપતરામ નીલકંઠે ભવાઈ-પરંપરાનું નવસંસ્કરણ કરવાનું તાકાતુ હતું, પણ પૂર્વગ્રહ અને જડતા એટલા ઊંડાં ઊતરી ચૂક્યા હતાં કે ન તો અપ્રગતિથીવતા તેમ જ અસંસ્કારિતાનો તેમણે રંજ થાય કે ન તો નવયુગનાં શિષ્ટ વલણોનો તેમને સંસ્પર્શ થાય. આઘ નાટ્યકાર રણછોડભાઈએ પણ આ લોકપંપરાની નાટ્યોપકારક ખૂબીઓ પિછાનીને મહિપતરામના પ્રયાસોમાં રસ લીધો હતો- ભલે છૂટોછવાયો પણ આવો પ્રયત્ન સફળ થયો હોત તો મધ્યકાલીન ગુજરાતના લોકનાટ્યની મહત્ત્વની માર્કટિક કઠી કદાચ વણનૂટી જળવાઈ આવત એવી કલ્પનામાં રાચી શકાય, પરંતુ આવી નિષ્ફળતા તથા ભવાઈની જડતા પ્રત્યેના અભાવ નિમિત્તે જ રણછોડભાઈ દ્વારા અર્વાચીન નાટકનું મુહૂર્ત સચવાયું એ ઇતિહાસ હકીકતમાં અભ્યાસોપયોગી આશ્વાસન પણ લઈ શકાય.

ભવાઈના લગભગ પર્ચાઈપ બનેલી બીભત્તતાથી તથા બદલાતા સામાજિક આર્થિક પરિબળોને કારણે અવનત તેમ જ મૃતપ્રાય બનતી જતી આ પ્રવૃત્તિમાંથી અભિનયપટુ નાયક કલાકારો જલમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પગભર થતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ તરફ આકર્ષાયા અને પોતાના લગભગ બિનહરીફ અભિનય દાક્ષિણ્ય વડે એ ક્ષેત્રમાં અગ્રેસર બની ગયા એટલું જ નહિ, લોકપ્રિયતાના વિશિષ્ટ વિક્રમ પણ સ્થાપ્યા અલબત્ત, વ્યવસ્થિત તાલીમ કે કોઈ પ્રકારના શિક્ષણના આભાવે આ કોમના જન્મગત અભિનય-સંસ્કારોમાં અચિકર સુધારો ન જોવો થયો પરંતુ નાયક ભોજકોની ઉત્કટ અભિનય ભાવના તથા આજીવન રંગભૂમિ નિષ્ઠા દ્વારા પાંચરતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને સમયસર પ્રોત્સાહક બળ મળી રહ્યું ખરું. બહુમુખી પ્રતિભા જબકાર દાખવનાર ઉત્સાહી નાટ્યશોખીન અમૃત કેશવ નાયક તથા નિપુણ ગાયક-અભિનેતા શ્રી 'સુંદરી' રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલા કેટલાક કાર્મદક્ષ નાયકોમાં અગ્રેસર ગણાય ભવાઈ છોડી આવતા નાયકો વ્યવસાયી રંગભૂમિક્ષેત્રે બેદામ પ્રહસનના સંસ્કારો પણ લેતા આવ્યા હોવા જોઈએ વ્યવસાયી શૈલીના લગ્નવિધયનાં તેમ જ સાંસારિક 'કોમિક' અને વેશગત પ્રહસન વચ્ચે પાત્ર પ્રસંગનું નજીકનું સંગપણ જણાયા વિના નહિ રહ.

રંગભૂમિથી ઊલટું, ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યને ભવાઈ-પરંપરાથી ભાગ્ય જ લાભ થયો જોવા મળ્યો. કદાચ પેલી અશિષ્ટતા પરત્વેની સૂઝના કારણે સામાજિક પ્રહસનની ખાસિયતો પણ અસ્પર્શ્ય બની ગઈ હશે. પ્રારંભમાં કર્ચાક ઓક બીજા સ્વરૂપે રંગલાનું વિલક્ષણ પાત્ર જોવા મળે છે ખરું, પરંતુ ગુજરાતી નાટ્યકારોએ વેશની પ્રહસનલક્ષી

વિશેષતાઓ વિકસાવવા કે રચિકર શૈલીમાં ઉતારવા તરફ લક્ષ આપ્યું જણાતું નથી. પરિણામે પ્રાંભના બે ત્રણ અપવાદો સિવાય, હાસ્યપ્રધાન નાટકો કે સામાજિક પ્રહસન માટે ગુજરાતી વાચક-પ્રેક્ષકને છેક મુનથી મહેતાનાં નાટકો સુધી રાહ જોવી પડે એવી સ્થિતિ સર્જાઈ જણાય છે.

હાંમાં સમય લોકાર્પણ જમાવનાર આ અગત્યની લોકનાટ્યપરંપરા વીસમી સદીના આરંભમાં તેની અપ્રગતિશીલતા તથા સામગ્રીની રજૂઆતની વિવિધ વિકૃતિઓને કારણે મરવા વાંકે જીવની જણાય છે ઉદ્યોગીકરણ ચલેરીકરણ વગેરે નિમિત્તે ઉદ્ભવતાં-ઉદ્ભવેલાં નવાં પરિબળો તેમ જ મનોરંજનનાં નવાં સાધનો પણ તેની રહીસણી અસર મર્યાદિત કે મોળી પાડી દેતાં જણાય છે શિશુસુપ્રસાર તથા સાહિત્યિક રચિના પ્રભાવ તળે સામાજિકોની સૂઝ કેળવાય છે એ વધારામાં એટલે, ભવાઈનો ક્યારેક ક્યોંક કોઈક વિસ્મૃત પંપરા તરીકે જ ઉલ્લેખ થવા લાગે છે. આ પરિસ્થિતિમાં નોંધપાત્ર ફેરફાર થાય છે વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં. ભવાઈની નાટ્યોપકારકતા, દૃશ્ય અસર-કારકતા તેમ જ રસાળતા પરત્વે સંસ્કારસંકો અને નાટ્યશૈલીનો નવો લક્ષ્ય બેંચાતો તેના નવગંધકરણ માટે તથા આધુનિક અભિનયશૈલી માટે તેનો મેળ પાડવા માટે ઉત્સાહ નિષ્ઠાપૂર્વક પ્રયત્નો થતા જણાય છે. આંતરપ્રાંતિક ખ્યાતિ મેળવી સામાન્યજન તથા સાક્ષરવર્ગને રીઝવી શકનાર 'મેના ગુર્જરી' અને 'હોહોલિકા'ઈ આ નવા પ્રવાહની નમૂનેદાર કૃતિઓ ગણી શકાય. વર્તમાન સમયમાં સાહિત્યિકો, સામાજિકો તેમ જ શાસકો તરફથી ભવાઈને મળતા થયેલા હોંશભર્યા આવકાર પરથી એટલું અવશ્ય તારવી શકાય કે ગુજરાતનું આ પ્રાચીન લોકનાટ્ય નવેસરથી સંસ્કારાઈને આધુનિક રસ રચિને માફક આવતું જઈ લોકશાહી તંત્રમાં ફરીથી સ્થિર પરંપરા બની શકશે ખરું. વર્તમાન નાટ્યોત્સાહ તથા અભિનય-શૈલીને આ નિમિત્તે વેશ જેવા વિલસણ નાટ્યપ્રકાર તથા લોકભોગ્ય કલાપ્રકાર ખેડવાની પ્રેરણા મળી રહે અને બીજી પક્ષે ભવાઈકારોની અભિનયવિષયક કામેચિયતને વ્યવસ્થિત તાલીમ મળતી થાય કે નવી રંગભૂમિના વિકાસમાં તેનો યોગ્ય સહયોગ લેવાતો થાય તો આ પ્રાચીન નાટ્ય-પરંપરાના પુનરુદ્ધારની જાહેર ફળદાયી ઠરે.

\* ક્રી રસિકલાલ હોટાલાલ પરીખ.

ઈ ક્રી ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતા.

## વ્યવસાયી રંગભૂમિ

સંસ્કૃત નાટકના છૂટક પ્રયત્નો લક્ષમાં લેવા છતાં, ઓગણીસમી સદી પૂર્વે ગુજરાતમાં વ્યવસ્થિત નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અસ્તિત્વ જણાયે નહિ. અલબત્ત નાનીમોટી છૂટીછવાયી ‘સંસ્થાઓ’ દ્વારા જનસમૂહને આનંદપ્રમોદ તથા ધાર્મિક બોધ મળતા રહેતા ખરા. આમાં, સ્થાયી તેમ જ વ્યક્તિનિર્ભર આખ્યાન-પરંપરાથી માંડી ગામેગામ ફરતી અને સમૂહનિર્ભર ભવાઈ-પરંપરાનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. આખ્યાનકાર કે કથાકાર સામગ્રી ધાર્મિક-પૌરાણિક વાપરતા અને શીઘ્રી બોધક રમાત્મક રાખતા. આ પરંપરામાં નાટ્યાંશો ન-જેવા જણાય. ભવાઈમાં સામગ્રીના વૈવિધ્ય ઉપરાંત શીઘ્રી મનોરંજનલક્ષી હતી અને વધારામાં આ પરંપરામાં નાટ્યોપકારક તત્ત્વો ઉપસાવી શકાય એમ હતું. આ ઉપરાંત, ઈતર પ્રાંતોમાંથી આવતી રાસલોક-રામલોકોની મંડળીઓ મારફત પણ જનસમૂહને નાટ્યછટાભર્યું મનોરંજન મળી રહેતું. આવી ભિન્નભિન્ન પ્રવૃત્તિમાં તત્કાલીન જન-સમાજની નાટ્યવૃત્તિનો આવિષ્કાર જોઈ શકાય, પરંતુ એ સ્પષ્ટતઃ નાટ્યપ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવવી મુશ્કેલ જણાય. નિરક્ષર લોકસમૂહનું મનો-રંજન કરાવવાના, સામાજિક કામગીરી તરીકે ધાર્મિક નૈતિક બોધનું અનુપાન કરાવવાના તથા મળે તે આજીવિકા રજવાના અને વર્ણવ્યવસ્થામાં ગિતરી આવેલો વ્યવસાય પરંપરાગત ટકાવવાના પ્રકીર્ણ આશયો તેમાં સમાયા જણાયે. વળી, સાહિત્યિક પ્રકાર તરીકે નાટક અને તેની સાથે નાટ્યવિધાન તથા રંગવિધાનના કસબ લગભગ અપરિચિત જેવા જણાય.

ઓગણીસમી સદીના પાંચમા દાયકાથી વ્યાપક સંક્રાંતિનાં વહેણ શરૂ થયાં કહેવાય. અમદાવાદના આદ્ય શિક્ષી અને ઉદ્યોગવીર રણછોડભાઈના ડાયે ૧૮૬૮માં સૌ પહેલી મિલ નંખાય છે ત્યારથી જાણે ઉદ્યોગીકરણ, યંત્રવાદ તથા શહેરીકરણની પરિવર્તન-પ્રક્રિયાનો આરંભ થાય છે. ઔદ્યોગિક ક્ષેત્રો ખીલતાં એથઆરામી-કામજીવી જેવા નવા વર્ગો, નવાં મૂલ્યો, નવી રહેણીકરણી તથા નવી સભ્યતાનો પાદુભાવ થતો જણાય છે. આદ્યિક સામાજિક માળખું બદલાતા રાજકીય ભાવનામાં પણ પરિવર્તન થયા વિના રહે નહિ. મોગલ તથા મરાઠી શાસનની સરખામણીમાં અંગ્રેજી અમલ પ્રજ્જીવનમાં સ્થિરતા તથા શાંતિની ભાવના જન્માવી શકતો જણાય છે. મુંબઈ, કલકત્તા અને મદ્રાસ-માં છઠ્ઠા દશકામાં સૌ પ્રથમ વિદ્યાપીઠોની સ્થાપના થવાથી અંગ્રેજોના સાહિત્યિક-સાંસ્કૃતિક અનુયાયીઓ પણ જાણે મૂળ નંખાયાં એમ કહી શકાય. આનાથી, અંગ્રેજી ભાષા-સાહિત્યનો અભ્યાસ વધવા સાથે રાજકીય ગેરવહીવટ દરમિયાન આ અગાઉ

અનૂપ્ત રહેલી જ્ઞાનપિપાસાને પણ મોકળાશ મળતી થાય છે. એ ક્રમમાં ઉત્તરોત્તર સંસ્કૃત તથા પ્રાદેશિક ભાષા સાહિત્યના અભ્યાસ, પરિચીલન તથા સંશોધનનાં વહેણ ઊમટે છે. રાજકીય આઝાદીની ઉત્કટતા સાહિત્ય તથા સંસ્કારક્ષેત્રે વળ્યાથી-વ્યક્ત થયાથી પ્રજાતત્ત્વ, રાષ્ટ્રીય અસ્મિતા તથા સાંસ્કૃતિક ગૌરવ દાખવવાના સંનિષ્ઠ તથા ખાંતીલા પ્રયત્નો થતા જણાય છે. આવી ઉત્સાહી પ્રયોજના દરમિયાન સંસ્કૃત નાટકના ગૌરવ ગ્રન્થોના સંશોધન-અધ્યયનનું વલણ વેગવાન બને છે તેમ જ ગુજરાતી અને અન્ય પ્રાદેશિક ભાષામાં ભાષાંતર-પ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ થાય છે.

રંગભૂમિ ક્ષેત્ર પણ નવા સંપર્કથી વચિત રહેતું નથી. અંગ્રેજ પ્રજાની વસાહત સમાં કલકત્તા તથા મુંબઈ જેવા શહેરોમાં અંગ્રેજી સમાજના મનોરંજન માટે ઇંગ્લેન્ડથી નાટ્યમંડળીઓ આવતી થઈ હતી. આ નાટ્યપ્રયોગોનો અભિનય ઉત્તમ હતો એમ નહિ, પરંતુ ત્યારના ઉત્સાહજનક વાતાવરણમાં એનાથી નવું માર્ગદર્શન તેમ જ સમયસરની પ્રેરણા મળી રહ્યાં. વિદ્યાપીઠના સાહિત્ય-સંસ્કારોની સાથે સાથે મનોરંજનલક્ષી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ દ્વારા પણ ચેકસ્થિયરની નાટ્યસૃષ્ટિ તથા નાટ્યશૈલીનું આકર્ષણ બળવત્તર થતું રહ્યું જણાય. નવેસરથી પાંગરતી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ માટે આ સંપત્તી ઘટનાની પ્રત્યક્ષ પરોક્ષ અસર થતી રહે છે.

૧૮૪૨માં શંકર શેકે મુંબઈમાં બંધાવેલા સૌપ્રથમ થિયેટર દ્વારા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ માટે વ્યવસ્થિત સવલત મળી કહેવાય. ૧૮૪૦-૫૦ના દશકા દરમિયાનના છૂટાછવાયા પ્રયાસો પછી ૧૮૫૨માં ચીતસરની નાટક મંડળી અસ્તિત્વમાં આવે છે. ૧૮૫૦-૬૦ના બીજા દશકામાં સંખ્યાબંધ નાટકો ભજવાય છે તથા નાનીમોટી 'નાટક કંપની' કામ કરતી થઈ જણાય છે અને યજ્ઞઆતનાં વર્ષોમાં જ નાટ્યપ્રવૃત્તિ ઉત્તરોત્તર દરેક કોમનું આકર્ષણ બનતી આવે છે. પરિણામે પ્રારંભથી જ આ પ્રવૃત્તિને સંગીતશ મહારાષ્ટ્રિયનો, સાહિત્યશોખીન-સાહસિક પારંગીઓ, વ્યવસ્થાકુશળ વેપારી ગુજરાતીઓ, અભિનયપટુ ભોજક-નાયકો તથા ગાયન વાદનનો વારસો ધરાવતા મીર મુસલમાનોનો સાથ સાપડી રહ્યો અને આ પ્રવૃત્તિના સ્વતંત્ર રોમાચક ઇતિહાસનો દૃઢ પાયો નંખાયો.

આ અગાઉ રામભાઈ, કિર્લેસ્કર જેવાની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓ ગુજરાત-પ્રવાસ દ્વારા હિંદી મરાઠી ભાષામાં પોતાની આવડત પ્રમાણે મનોરંજન કરતી રહેતી. અભિનય-વૈવિધ્યને બદલે પ્રખ્યાત સામગ્રીની આ રચનાઓની રીલી બહુધા “રંગીત નાટક”ના માળખા મુજબની રહેતી. તેની રજૂઆતમાં પણ લોકનાટ્યપરંપરાના હાસ્યાતિરેકનું વર્ચસ

રહેતું. છતાં ગુજરાતી લોકમાનસને એક કલાપ્રકાર તરીકે નાટકનો પરિચય આપતા રહી નાટ્યસંસ્કારો પોષવા બદલ આ પ્રવાસી દક્ષિણી નાટક મંડળીઓનો ઋણ-સ્વીકાર સાથે ઉલ્લેખ કરવાનો રહે. :

અન્ય જાહેર ક્ષેત્રોની જેમ રંગભૂમિ ક્ષેત્રે પણ મહત્ત્વની પહેલ કરી જણાયે સાહસિક પારસીઓએ. નવમુગના સંચાર વેળા, જાહેરજીવનમાં મહત્ત્વાકાંક્ષી પારસીઓએ આગેવાની લેવા માંડી હતી. આ અગ્રેસર વૃત્તિ, નવીનતાપ્રેમ, જાહેર જીવન જીવવાની ઉત્કંઠા, ઉદાર મતવાદી વલણ તથા હાથ લીધી વસ્તુનો તાગ લેવાની વૃત્તિ જેવા ગુણોને કારણે નાટ્યક્ષેત્ર પારસીઓને વિશેષ સદ્યું કહેવાય. પ્રારંભમાં ખુદ દાદાભાઈ નવરોજી જેવાનાં પ્રેરણા પ્રોત્સાહનથી પાંગરેલી આ પ્રવૃત્તિ દ્વારા ચોખ્ખી પારસીઓએ નાટ્યલેખન, અભિનય તથા સંસ્થા સચાલન જેવું પ્રત્યેક પાસુ લગભગ સરખી સફળતાથી સંભાળી બતાવ્યું. અલબત્ત આ પ્રારંભિક ગાળામાં દક્ષતાની સરખામણીમાં ઉત્સાહનું પ્રમાણ સવિશેષ હોવાથી, મનોરંજનલક્ષી નાટ્યપ્રવૃત્તિને લોકપ્રિયતા મળવા સિવાય બીજું કોઈ ચોક્કસ લક્ષ્ય સિદ્ધ થયું જણાયે નહિ. પરંતુ ઓગણીસમી સદીના બાકીના દશકામાં નાટ્યપ્રવૃત્તિને મળતી સફળતા તેમ જ સિદ્ધિ અને ઊભી થતી સંસ્થાઓની સંખ્યા લક્ષમાં લેતાં પારસીઓએ નાટકને અપાવેલી લોકપ્રિયતા ગોણું નહિ ઠરે.

વળી, આટલી સિદ્ધિ મેળવવામાં પણ પારસીઓને હરકત ઓછી નહિ પડી હોય. એમનો ઉત્સાહ અદ્યય હોવા છતાં મુખ્ય મુશ્કેલી નડી ભાપાની. પારસીઓએ વ્યવહાર-ભાષા જેકે ગુજરાતી અપનાવી, પરંતુ શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષા અંગેની મથામણ મટી નહિ. પરિણામે સંવાદોના કૃત્રિમ ઉચ્ચારો પારસી નાટકની કુદરતી મર્યાદા બની કહેવાય છે. વળી, સંવાદોમાં પણ હિંદી તેમ જ ઉર્દૂ ભાષાના શબ્દોની છૂટથી સેજભેજ થતી રહેતી. આ બાબતમાં પારસીઓને ઉર્દૂ જાણનાનાં નાટકોમાં મળતી સફળતા ચૂચક ગણાય. આ ઉપરાંત, પારસીઓએ મુખ્ય પ્રેરણા ઝીલી હતી ભજવાતાં જૈવલ્લં નાટકોની; એટલે તેમની પ્રવૃત્તિમાં ન તો સાહિત્યિક રુચિની અપેક્ષા પોષાય છે, ન તો શિષ્ટ અભિનયની. ટૂંકમાં, આ પ્રારંભિક પ્રયાસો દ્વારા મનોરંજનલક્ષી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિને વેગ મળ્યો એટલું જ. શુદ્ધ ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદ્ભવ- ઇતિહાસના સંદર્ભમાં, રણછોડભાઈના માર્ગદર્શન હેઠળ નરોત્તમ મહેતાજીની આગેવાની નીચે ૧૮૭૮માં સ્થપાયેલી મંડળી પરત્વે લક્ષ કેન્દ્રિત કરવાનું રહેયે. પારસીઓની ઈતર મુશ્કેલીઓ આ-સંઘભાવનાનો અભાવ, અભિનય નાટકોની અછત, નાટ્યવિવેકની હાલુપ તથા નાટ્યધર અને આર્થિક પ્રોત્સાહન જેવી સવલતોની ખૂંચ. પારસીપ્રસ્થાનકારોનો

ઈતિહાસ-ઉલ્લેખ મહત્વનો ઠરવાનું કારણ હોય તો આ કે આવી વિટંબણાઓ છતાં તેમના અધિકચરા પ્રયાસો દ્વારા પણ પારસીઓએ લોકમાનસમાં રંગભૂમિનું આકર્ષણ જન્માવ્યું, રંગભૂમિ-પરંપરા નવેસરથી સ્થિર કરી અને આ ‘વ્યવસાય’ તરફ ગુજરાતીઓને ધેણું લગાડ્યું. આ બાબતમાં પારસી-ગુજરાતી સહયોગ ફળદાયી નીવડ્યો એ પણ એક વિશેષતા જ. નાટ્યલેખન તથા અભિનયના આવા સહકાર અંગે લાઘાસિક ઉદાહરણ ગણાય કેમ્બ્રિજ કાબરાજી (૧૮૪૨-૧૯૦૪)\* તથા રસુછોડભાઈ ઉદયરામનું. આદ્ય નાટ્યકાર તરીકે બિરદાવાયેલા રસુછોડભાઈનાં નાટકોની લોકપ્રિયતાના તથા કારકિર્દી-પ્રારંભ અંગે કેમ્બ્રિજના પ્રયત્નોનો ફાળો ઐતિહાસિક એ માટે કે રસુછોડભાઈથી જ ગુજરાતી નાટકોનો ઈતિહાસ-આરંભ થતો સ્વીકારાયો છે.

રસુછોડભાઈની પ્રવૃત્તિના આરંભ માટે જે જે પ્રસંગોનો ઈતિહાસ-ઉલ્લેખ આવશ્યક ગણાય છે તે ગેફી પહેલેા પ્રસંગ છે રસુછોડભાઈએ પોતાના વતન મહુધામાં જન્મેલી ભવાઈનો. બીભત્સ તથા કંકંગી શેલીની ભવાઈ જોઈને “હું જાણે ભરતમુનિનો અનુયાયી હોઉં એવી મારી લાગણી ઉત્કેરાઈ આવી” † એવી તેમની પોતાની ભાવિ છે. આ સંદર્ભનો બીજો પ્રસંગ તે પ્રસ્તુત લેખમાં વિસ્તારપૂર્વક આવેલાયેલો “આસુધાર્વો ઓચિતો બનાવ” ‡. રસુછોડભાઈનાં નાટકો ‘હરિશ્ચન્દ્ર’ તથા ‘નળ દમયંતી’ સૌપ્રથમ ભજવનાર ફરામજી પાસે મહેતાજીઓની એક મંડળી એ નાટકનો એક પ્રયોગ ઉચ્ચત પેસા આપીને નક્કી કરવા ગઈ, પરંતુ પેસાની રકમ બાબત મહેતાજી તથા ફરામજી વચ્ચે બોલાચાલી થતાં ફરામજીએ મહેતાજીઓનું અપમાન કર્યું; અપમાનથી વ્યાકુળ થયેલા મહેતાજીઓએ નાટ્યક્ષેત્રે અંપલાવવાનું નક્કી કર્યું અને રસુછોડભાઈનું માર્ગદર્શન માંગ્યું. ખૂબ વિચાર કર્યા પછી, તા. ૫મી જૂન, ૧૮૭૮ને બુધવારના રોજ “ગુજરાતી નાટક મંડળી” ની સ્થાપના કરી; પાછળથી આ જ મંડળીએ રસુછોડભાઈનાં નાટકો સતત ભજવ્યાં. સાહિત્ય-માં તથા રંગભૂમિ પર નાટ્યારંભ વેળાએ જ ગુજરાતી નાટકને રસુછોડભાઈ જેવી પ્રતિભા મળી જાય એ ઘટના સુખદ તથા ઐતિહાસિક મહત્વની ગણાય. પરંતુ ભવાઈના અભાવમાંથી રસુછોડભાઈએ નાટ્યોત્કર્ષ માટે “ભરતમુનિના અનુયાયી” તરીકેની જે સભાનતા કેળવી તથા જવાબદારી ઉપાડી-સિદ્ધ કરી તે તેમના પુરોગામી તથા સમકાલીનો-માં બહુમુલ્ય ઊગી. જણાવી નથી એ કમનસીબ ઘટનાનો પણ આથી ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ.

\* તેમની નાટ્યકૃતિઓ : ‘જમશેદ’, ‘નિદાખાનું’, ‘ભોલીજન’, ‘વિનાયકાળે વિપરીત બુદ્ધિ’, ‘બેજન મનીજેડ’ તથા ‘નંદલત્રીસી’-છેલ્લી કૃતિ રસુછોડભાઈને અર્પણ કરાઈ છે.

† રસુછોડભાઈ ઉદયરામ, ‘નાટકનો પ્રારંભ’, પૃ. ૪૯ (ર. ઉ. શતાબ્દી સ્મારક ગ્રંથ),

‡ એજન, પૃ. ૫૪.

રણછોડભાઈ અગાઉ નર્મદ-દલપતનાં નાટકો લખાયાં ભલ્લાયાં જણાશે, પરંતુ એ પ્રવૃત્તિમાં નાટકનાં મંગળાચરણની ઉત્કટતા કે સભાનતા હોય તો નહિવત્. હકીકતમાં તો, સ્પષ્ટતઃ આદિક કારણોભર અને ઉદ્દરનિર્વાહ માટે નાટકો લખનાર નર્મદ પ્રથમ વ્યવસાયી નાટ્યકાર ગણાય. \* સ્પર્ધા નિમિત્તે લખાયેલા દલપતરામનાં નાટકોમાં તથા સાહિત્યિક કૌતુકપ્રિયતા નિમિત્તે લખાયેલા નવલરામના નાટકમાં પણ રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષ કે નાટકની સાહિત્યોપાસના અંગે ઉત્સુકતા કે ઉન્મેષ જણાશે નહિ. ટૂંકમાં, વ્યાપક લોકાર્કર્ષણ જમાવતી જતી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ પરત્વે આકર્ષતા અનેક નાટ્યજાતોમાં રણછોડભાઈની કારકિર્દીમાં વ્યક્ત થયેલા શુભાશય તથા સંનિષ્ઠા જેવા મળતા નથી. રણછોડભાઈની લોકપ્રિયતાથી પ્રેરાઈને, કેટલાક દેખાદેખીથી લખતા યવા ખરા, તે કેટલાક વળી નાટક નિમિત્તે જ સાહિત્યક્ષેત્રે કારકિર્દી ઘડ કરતા જણાય છે એટલે, હાલ પૂરતો રણછોડભાઈનો ઉલ્લેખ અપવાદ ગણીએ તો, રંગભૂમિ નિમિત્તે લખતા થયેલા નાટ્યકારોની વ્યવસાયી ઢબની પરંપરા ઊભી થઈ જણાવાની પરંતુ જિસ્સાપૂર્વક લખાવી આ પરંપરાની રચનાઓ લગભગ નિરપવાદ નિઃસરવ જણાવાની અને એ માટે કારણો નહીં એમ નથી.

લાંબા સમયથી અપરિચિત રહેલો આ વિવશણ તથા દુઃમાધ્ય સાહિત્યપ્રકાર ખેડવા માટે લેખક પક્ષે નથી જણાતી યાત્રીય સમજ કે નથી જણાતી સ્વયં મૂળ. સંસ્કૃત નાટક કે અંગ્રેજી નાટક દ્વારા નાટ્યસ્વરૂપની અભ્યાસ ઉપાલના માટે ઉત્સુકતા, નિષ્ઠા કે ધીરજ જણાય તો પણ માત્ર અપવાદ પેટે. કોરી પાટી ઉપર કોઈ નાટ્ય સંસ્કાર પડ્યા હોય તો તે મરાઠી, પારસી તથા જે કોઈ અંગ્રેજી નાટ્યપ્રયોગો જેવા હોય તેની દૃઢ છાપના વળી વ્યવસાયી નાટ્યકારોના માનસ પરથી ભવાઈના પ્રવલન સંસ્કારો પણ ભૂંસાયા લાગતા નથી નાટ્યસ્વરૂપ વિશેની સંદિગ્ધતા ઉપરાંત આ લેખકોની નાટ્યોપકારક વિષય-સામગ્રી અંગેની દૃષ્ટિશૂન્યતા પણ અવ્યક્ત રહેતી નથી. શેક્સ્પિયરનાં નાટકોનાં તથા “શાહનામા”ના કથાનકો પૃથ્વી પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની લોકપ્રિય શૈલી પણ પારસી-ઓએ ઉપસાવી હતી આ શૈલી પરત્વેના આકર્ષણ તેમ જ તેના અનુસરણમાંથી ક્યાંક શેક્સ્પિયરનાં નાટકોની તૈયાર સામગ્રીનો નિર્ભરક દુરુપયોગ થતો જેવા મળે છે, તો બીજી બાજુ મહાભારત તથા રામાયણનાં કથાનકોના પ્રખ્યાત વસ્તુનો બેદાશ રીતે કસ કાઢવાનું વલણ પણ જોરમાં આવતું જણાય છે. ક્યારેક આમાં કડંગાં રૂપાંતર, મનદાવતાં

\* “ખરને પહોંચી વળવા માટે, દેવાને હાલવવા માટે એમણે નાટ્યલેખન ઘડ કર્યું, પણ એમાંથી થયેલી જૂજ આવકમાંથી એના ખાસ ન પૂરાઈ શક્યા.” દે. ઈ. ત્રિપાઠી: ‘આપણું નાટ્યસાહિત્ય અને નાટ્યકારો’-‘બુદ્ધિપ્રકાશ’, વ. ૮૪, અં. ૩.

† રણછોડભાઈ ઉદયરામ દવેનાં નાટકો માટે જુઓ પૃ.

કિલ્લટ અનુનાદ તેમ જ વાર્તા વિષયની ઉર્દાતરીના કિસ્સા પણ બનતા રહેતા વળી, કોડીબંધ લખનારામાંથી અપઝાઝેરામાં તો હાથચક્રી સામગ્રી બીબાદાજ રીતે ગોઠવી દઈ 'નાટક' તરીકે ખપાવી સ્વચ્છ પૈસો-સસ્તી કીર્તિ રળી લેવાની મનોવૃત્તિ પણ વર્ચસ્વ' ભોગવતી થઈ જણાશે એમાંથી બિદ્ધભવ પામે છે બહુ વગોવાયેલું અનિષ્ટ-ફરમાશું નાટક લખી આપતી 'કવિ'-જમાત આવી પરિસ્થિતિ નાટ્યવિકાસને ઉપકારક નીવડે એવી અપેક્ષા ભાગ્યે જ રાખી શકાય, બિલટુ, નાટકના પાદુભવિનાં વર્ષોમાં જ ફેલાતી નાટ્યવિવેકની આરો ખદ આરાજકતાની ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય પરન્વે પ્રતિકૂળ અસર પડેલી જોવા મળે છે

છતાં, એ હકીકતનો સ્વીકાર કરવાનો રહેશે કે આ વિપુલ રચનાઓ નિમિત્તે એક લોકપ્રિય શૈલી ઊપસી આવી હતી ખરી મુખ્યત્વે ઇતિહાસ પુરાણના નાટકોમાં આ શૈલી એના લાક્ષણિક સ્વરૂપે ખીલી જણાશે અનેક વ્યવસાયી મંડળીઓ દ્વારા રંગભૂમિ પરથી આ શૈલીના નાટકોએ અગણિત લોકોનું મનોરંજન કર્યું, એક વિશિષ્ટ ચાહકવર્ગ ઊભો કર્યો અને લોકપ્રિયતાના નવા વિક્રમ સર કર્યા બહુજનસમાજની ધર્મપરાયણતા તથા મનોરંજન ઉત્સુકતાનો યોગ લેકનાટ્યપરપરા પછી નવેસરથી આ વ્યવસાયી રંગભૂમિ નિમિત્તે સિદ્ધ થયો આ સન્નિગોમાં, પ્રખ્યાત વિષય-સામગ્રીનાં નાટકોના લગભગ એકત્રીશ શાસનનો આશરે એક દશકા જેવડો મુગ બેઠો જણાય ખરો. આવી પરિસ્થિતિમાંથી જન્મતા અનેક અનિષ્ટો પૈકીનું મુખ્ય અનિષ્ટ તે માગ વિતરણ નું વેપારી કબજું વિષયક તત્કાલીન રંગભૂમિનો આરાધ્ય દેવ ગણાતો થયેલો નિરક્ષર પ્રેક્ષકવર્ગ ઇતિહાસ પુરાણનાં મનોરંજનપ્રધાન નાટકો ધરાયા વગર માંગતો રહ્યો અને વ્યવસાયી 'કવિઓ' તથા વેપારી સચાલકો આ આપત્તિને પોતા પૂરતી ઈષ્ટ માનીને એની તમામ ધંધાદારી શક્યતાઓ વિકસાવતા ગયા વળી, આ સામગ્રીની અનુકૂળતા પણ કેટકેટલી ! અદ્ભુત, વીર, યુગાર જેવા રસોને મોકળાથ આપતા તૈયાર વિષય વસ્તુ તેમ જ પાત્ર પ્રસંગમાંથી નાટક બિંબું કરવા માટે, આ પ્રકાર પરન્વે હાથ અજમાવતા નવાસવા કે રીઠા લેખકે તેમાં માત્ર ગીતો-સવાદો જ ઉમેરવાના રહેતા આમાય સંવાદ કોઈ લખે, ગીતો કોઈ લખે, કોમિક કોઈ લખે એમ એક જ નાટક પાછળ ત્રણ ત્રણ કલ્પનોના પુરુષાર્થ પણ વેડફાતો ! ભવ્ય દશ-સજાવટ તથા આખ આજતો વચ્ચાભૂપણે પર નભી જતાં આ નાટકો અભિનેતાવર્ગને માફક આવી જવાનું કારણ એ કે આમાં તેમણે સ્થૂલ હલનચલનની, અતિરકબર્ધા ભાવ પ્રદર્શનની તેમ જ સિંહનાદી ગર્જનાની જે મોકળાથ રહેતી તે પછે તેઓ અભિનય-ઉણપ ઢાકી શકતા સંચાલક માલિકવર્ગ માટે તો ઇતિહાસ પુરાણના નાટકો મોટું આકર્ષણ બની ગયું, કેમ કે આવાં



નાટકોની રંગભૂમિ-રજૂઆતમાં ચમત્કારભરી દશરચના, ધાર્મિક તરફીબો, 'ભભકાદાર વેથભૂષા તથા ભવ્ય સંનિવેશ જેવી નાટ્યેતર નામગ્રીની ધધાદારી તરફીબો યોજી તે બહુધા નિરમર પ્રેમકવગને કેવળ અતિરજકતાથી આકર્ષી શકતો અને બીજે પમે હરીફ નાટક કપની સ્મય આર્થિક સરસાઈનો જીવસન્નિવેશનો પકકાર પણ ફેંકી શકતો. આમાંથી, ગજબહારની તેમ જ અર્ચાજ રંગભૂમિ રજૂઆત પ્રતિષ્ઠાનો પ્રશ્ન બનવાથી કાતિલ સ્પર્ધા જન્મી એમાં કઈક નાટક કપનીઓ કૂલ તો થતી રહી પરંતુ તેનાં ઈતર અનિષ્ટ પણ મૂકતી ગઈ આવી કૃતિઓ વિશેનો સચાલકોના આગ્રહ તથા દરમાવશ સાવ વિવેકહીન બન્યા, તો લેખકો પણ એકના એક વિષય, પ્રસંગ તથા નાયક પાત્ર આવેખતી રચનાઓ થોકબધ આપતા રહ્યા સાથે સાથે નટવર્ગ તથા પ્રેક્ષકવર્ગની નાટ્યરુચિ પણ વિકૃત થતી રહી ઉત્તરોત્તર સામાજિક તથા રાજકીય વિષયસામગ્રીનાં નાટકો લખાતાં થાય છે ત્યારે પણ આ પરિસ્થિતિમાં નોધપાત્ર સુધારો થાય છે બેબેબેજે.

આ તબક્કે આ વિલમ્બ વ્યવસાયી નાટ્યશીલ્પીનો ઉપલક પરિચય કરવો આવશ્યક બન્યો આ નાટકોની લખાવટની મુખ્ય ખામિયત તે તેમનો વસ્તુ પ્રસ્તાર. નાટ્ય-વિષયમાં કાટ છાટ કરી, સુગ્રધિત સકલન દ્વારા નાટ્યચોટ પ્રયોજવાને બદલે, આ નાટ્યકાર વૃત્તાંતના પ્રત્યેક પ્રસંગને દર્શ્ય કરી, વિવિધ રસ જમાવવામાંડીને વાર્તા કહેવા દેવાયો જણાય છે પેસાના પૂરેપૂરા વળતર નિમિત્તે આખી રાતનું ભરપેટ મનોરંજન માગતી પ્રેક્ષક રુચિને પણ લશમાં લેવાઈ ઊંચ એવું બને આ દીર્ઘસૂત્રી વસ્તુ નંનુમાં, સંનિવેશ સજવટવાળા મુખ્ય પરદા પર ભજવાતી મુખ્ય કથા તથા આગળના પરદા પર ભજવાતી ઉપકથા કહેતા 'કોમિક'ની ગમાતર ગૂંથણી જતી આવું રચનાવિધાન ભજવણીની પ્રક્રિયામાંથી જન્મું હોવું જોઈએ બે પ્રવેશના વચગાળામાં મુખ્ય પરદા પર દર્શ્ય-સજવટ માટે જોઈતા સમયની જોગવાઈ કરવા તથા તે દરમિયાન પ્રેક્ષકનું આકર્ષણ ટકાવી રાખવા આગળના પરદા પર નાનું સ્વતંત્ર નાટક કટકે કટકે ભજવાવું હશે એમ કહી શકાય કે જે પરિસ્થિતિમાંથી પશ્ચિમમાં એકાંકીનો જન્મ થયો, લગભગ તેવી જ પરિસ્થિતિમાં ધધાદારી રંગભૂમિ પર 'કોમિક'નો આવિષ્કાર થયો મુખ્ય કથાનક સાથે તે પૌરાણિક, ઐતિહાસિક વા સામાજિક હોય, 'કોમિક'નું અવતર નાટક તો સ્પષ્ટ હાસ્યના વર્ણવણ બની રહ્યું જણાય છે વળી, મુખ્ય કથાનકમાં જે વિવિધ રસછોળો ઉડતી તેમાં હાસ્યરસ ઉમેરાય તે વધારાનો નાટ્યવિષયની રસમાવજત પણ ભાગ્યે જ વિવેકયુક્ત લાગશે. વ્યવમાયી નાટક ક્યારેક પ્રેમશૃંગારના અમર્યાદ નિરૂપણમાં રાચનું; ક્યારેક હાસ્યના બેજવાનદાર તથા નફફટ આવેખનથી બીભત્સતાને પણ લજાવતું, ક્યારેક કરુણના વિષયસિ દ્વારા લાગણીના અતિરેકમાં આળોટનું, ક્યારેક શૌર્ય તથા અદ્ભુતના અપરસમાંથી

અતિરંજકતામાં અટવાઈ રહેતું—હકીકતમાં રસ ગમે તે હોય પણ તેની માવજત અતિરેકભરી થતી કૃતિમાં પણ એક પ્રકારની રસ-સંકરતા વણાઈ આવતી. જોકે, મુખ્ય કથાનકની રસ-જમાવટથી સાવ નિરપેક્ષ રીતે અંતમાં તો દુરાકૃષ્ટ લાગે તેવું સુખદ સમાપન યોજવામાં આવતું. આ નાટકોની પ્રખ્યાત સામગ્રી, દીર્ઘસૂત્રી શૈલી, રસ નિષ્પત્તિની દષ્ટિ તથા મધુર સમાપનમાં સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શની વિકૃતિવાતેનું વ્યવસાયી અવતરણ જોઈ શકાય ખરું. આ પ્રકારનું વસ્તુવિધાન પ્રસંગપ્રધાન હોઈ, સઘર્ણુ લક્ષ પ્રસંગોની હારમાળા ખડકી વસ્તુ તંતુના કાર્યવિગ્ને સતત વહેતો રાખવા પરત્વે કેન્દ્રિત થતું; ખુદ પાત્રો આ વાર્તારસ વહેતો રાખવાનું ઉપાદાન બની જતાં. દરથે દરથે પાત્રોના માનસ પથટા થતા હોય ત્યાં સાતત્યભર્યા જીવંત પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા ભાગ્યે જ રહે. આ નિર્જીવ તથા બીબાંઠાળ પાત્રચિત્રિમાં ખલનાયક નાયિકા, વેશ્યા, નૃત્યાંગના, કાચની, બાવા-મહંત, ચોર ડાકુ, જુગારી દારૂડિયા, પોલીસ જમાદાર, અબૂધ ગામડિયા કે અર્ધદુગ્ધ શહેરી વગેરે જેવાં તૈયાર પાત્રો પણ ગોઠવી દેવાતાં આમ, પ્રસંગપૂરણી પ્રમાણે પાત્રોનો ભમેલો ખડકાતો ખરો પરંતુ સમસ્ત પાત્રચિત્રિ ભાગ્યે જ નીરસતામાથી ઊગરી શકતી. પ્રખ્યાત કથાનકનાં દેવી-રાજવી પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ વિકૃત, નિર્વાર્મ કે હાસ્યારુપદ પણ બની જતું. આ પાત્રોની સંવાદબાની પણ ભભકભરી અને લાક્ષણિક જણાયે ઉદ્ઘોષણભર્યા સંભાષણો, પ્રાસાનુપ્રાસી સંવાદ, લાગણીના ઉદ્દેક્ષાથી સ્વગતોકિતઓ, શબ્દરમત તથા વાણીવિલાસની ઉક્તિઓ તેમ જ દ્વિઅર્થી વાક્યરચના જેવી તરકીબોથી એક કૃત્રિમ સંવાદશૈલી ઊપસી આવી જણાય છે પણ આટલું પૂરતું ન ગણાય. ગીત-સંગીતની અને કથારેક નાય મુજરાની રમ-લહારી ન પીરસાય ત્યાં સુધી નાટક અધૂરું મનાતું. ગીત-સંગીત નાટકની સફળતા નિષ્ફળતાનું નિર્ણાયક કારણ બની જતું. કથારેક 'સંગીત લીલાવતી' જેમ સાદાંત ગીત રાગીતમાં પણ નાટક રજૂ થતાં. આવા વર્ચસના કારણે પ્રણી કંપનીઓ 'કવિઓ' તથા સંગીતકારોને નિભાવતી. નાયક નટોની તો આ ક્ષેત્રમાં એવી બોચાલા અને માંગ રહેતી કે એમને મેળવવા નેપથ્યે અનેક પ્રકારના નાટકીકાવાદાવા પણ ખેલાતા સંગીતમાં શાસ્ત્રીય ભાંધણીની સરખામણીમાં લોકપ્રિય નીવડે એવી તરજે વિશેષ જેવા મળતી અલબત્ત આવી તરજે રોચક તથા મનોરંજક બની શકતી ખરી. ગીતોમાં પણ ઉમદા કાવ્યતત્ત્વને બદલે ગેય તથા સંગીતબદ્ધ થઈ શકે તેવી રચનાઓનું પ્રાધાન્ય રહેતું. સામાન્યતઃ એક નાટકમાં એટલાં ગીતો હોય કે કવિતા હાથે ચકી હોય તેવા કવિ પણ તેને પહોંચી વળી ન શકે. કેટલાક દિલહર ગીતોએ નાટકોને જિવાડી પાદગાર બનાવ્યાં છે અને વિક્રમ પણ સર્જ્યો છે, પરંતુ બહુધા તો પરાણે તેમ જ પ્રયત્નપૂર્વક લખાયેલી આ અસંખ્ય રચનાઓમાં નિર્ણયક પ્રાસાનુપ્રામ, બાલિય શબ્દરમત, હાસ્યારુપદ જેઠકણ તથા કૃત્રિમ કે ઝોળધાનું ભાવવહનથી વિશેષ કાંઈ મળ્યે નહિ.

આખા નાટક દરમિયાન પ્રેક્ષકને કારુણ્યનાં, મૃત્યુનાં, હાસ્યનાં, ભોધનાં, વીરતાનાં, દેશદાઝનાં, સંસારસુધારાનાં, નીતિપ્રેમનાં તથા તત્ત્વજ્ઞાનનાં ગીતો સાંભળવા મળતાં કે સાંભળવા પડતાં! આ શૈલીના જમા પસંદ એટલું કહી શકાય કે મુખ્ય કથા તથા 'કોમિક' વચ્ચે વિરોધ ઉપસાવી અથવા બંનેના સમાંતર વસ્તુવિકાસ દ્વારા આ નાટ્યકારો તીવ્ર નાટ્યચોટ ઉપસાવી શકતા હાગણીભીની નાટ્યાત્મકતા માટે તેમની રીલી નોંધપાત્ર જણાઈ પતી વ્યવસાયી સવાદછટા પણ ભાવાભિવ્યક્તિ અંગે અસરકારક તથા મમવિધક નીવડી જણાઈ છે.

વ્યવસાયી કવિ, મુનશી કે લેખક આવા નૈપાર સૂત્રો મુજબ પોતાની સામગ્રી ગોઠવી નાટ્યકૃતિ સંલેખાઈથી ઉપજાવી કાઢતો ટૂંકમા વ્યવસાયી દષ્ટિથી લખાતી થોડાંધિ રચનાઓ વેપારી ધોરણે ચાલતી નાટકમંડળીઓ દ્વારા ભજવાતી ખરી-પણ જોટલી સંલેખાઈથી લખાતી તેટલી સંલેખાઈથી ભુલાઈ જતી આ ચિત્ર પરથી એક હકીકત સ્પષ્ટ થશે કે આ મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિના પ્રારંભાણે નાટ્યકારોએ પ્રતિભા કે વ્યક્તિત્વ દાખવી એ પ્રવૃત્તિમા આગેવાની લેવાને બદલે વ્યવસાયી મનોવૃત્તિનાં દૂષણો સ્વીકાર્યા છે લેખકના નિસ્તેજ વ્યક્તિત્વ તથા હેતુની અનુદાત્તતા ઉપરાંત, આ સમગ્ર વ્યવસાયી માળખામા લેખકેતર ઘટકોનું વર્ચસ રહ્યું હોવાથી નાટ્યકાર સતત ગોણુ ગણાયો છે વા અવગણાયો છે નાટ્યપ્રવૃત્તિથી નાટક જ લાભે નહિ એ વિસ્મયજનક ઘટનાનો ખુલાસો મહદંશે આમાથી મળી રહેશે.

આ ઈતર ઘટકોમાં સર્વોપરી વર્ચસ ભોગવ્યુ છે સચાલકવર્ગે. મૂળ તો આધિક સાહસ પેટે આકર્ષણિલો સાહસિક-ગણતરીબાજ વેપારીવર્ગ ઉત્તરોત્તર આ ફાલતી પ્રવૃત્તિ પરત્વે ઓળું સર્વેસર્વો આધિપત્ય જમાવે છે કે વ્યવસાયી રગભૂમિની સો વર્ષની તવારીખનો ઉલ્લેખ કરી વેળા આ સચાલકવર્ગને કેન્દ્રમા રાખ્યા સિવાય સમગ્ર ઈતિહાસ તપાસી શકાતો નથી આ 'કપનીનો માલેક' એટલે જૂના સમયના સૂત્રધારની નવી વ્યાપારી આવૃત્તિ એની વિચારપદ્ધતિ તથા વહોવટી ઢબનો ખ્યાલ મેળવવા દેથી રજવાડાના 'બાપુ'ની કપના કરવી જોઈએ આમેય, દેથી રજવાડાના કારોબાર-કાવાદાવાને ટપી જાય એવી આંતરિક ખટપટો આ રગભૂમિના નેપથ્યે ખેલાતી રહેતી અને એ બધું રગભૂમિ ઉત્કર્ષ નિમિત્તે નહિ પરંતુ પરસ્પરની કટ્ટર વેપારી સ્પર્ધાને કારણે બનતુ રહેતું આમાથી સંસ્થા-સચાલન અંગેનાં ટેક મમતા તથા ખુવારી ફનાગીરીના રસિક પ્રકરણો આવેખાયાં. આ સ્પર્ધા નિમિત્તે જ આ પ્રવૃત્તિ જીવતી રહી હોય એવુય ક્લાર બને.

સર્વસત્તાર્થીય વિશ્વવર્માની અદાથી આ પ્રવૃત્તિના કર્તાહર્તા બનેલા સંચાલકનું મૂળે તો આ પ્રવૃત્તિમાં નાણા પ્રબંધક તરીકે આગમન થયું જણાયે પરંતુ ‘કપનીઓ’નું વ્યવસાયીકરણ થતું રહેવાથી તથા નાટકની રંગભૂમિ-રંગભૂમિ અર્થાત્ તથા નાણા નિર્ભર બનતી જવાથી ઉત્તરોત્તર પ્રત્યેક વિભાગ વ્યક્તિ પરત્વે તેની શેષ પડકાર વધતી જાય છે, સત્તાથોખાથી કેટલીક જવાબદારી તે આપોઆપ વહેતી લેતો થાય છે નાણા મેળવવાની કપરી જવાબદારી ઉપાડવા ઉપરાંત તે નટ-નટી ભેગા કરતો, પસાદ કરતો, ડારતો કે રીઝતો, રૂંકે તે ખસાદ આપતો કે રાતોરાત હરીક કપનીમાંથી આર્થિક પ્રલોભન આપી ઉપાડી લાવતો એ ખુદ અભિનયનિષ્ણાત પણ હોય અને જરૂર પડ્યે તક મળ્યે એ કલા પણ દાખવી જાય નાટ્યલેખકને તે વિષયપર્સદગીની ફરમાયશ કરી અટકે નહિ, વસ્તુગૂંથણી, પ્રવેશરચના તેમ જ સવાદ-લઢણમાં પણ તે સૂચનો કરે કે ફેરફાર કરાવતો રહે. ગીત રચતા કવિ કે તરજ બાધતા સગીતકાર તેની ઈરછાને વશ વર્તતા દિગ્દર્શન તેની જન્મજાત કલા ગણાતી આમાં અપવાદ થયો હોય તો દિગ્દર્શકનું કર્તુ કરાવ્યું તે છેવટની ઘડીએ ફેરવાવતો વા નિર્મલક બનાવતો આ બધાના કર્તવ્ય-સંતોષ પેટે તે ‘ઓપેરા’ પર માત્ર પોતાનું નામ છપાવી લેતો! વળી, રંગભૂમિ દ્વારા થતી આવકનો મોટો હિસ્સો તેના જગલે પડતો અલભત ખોટા આવતી-અને એવા પ્રસંગ ઓછા બનતા નહિ-ત્યારે તે પણ એકલપડે ખમી ખાતો ખરો આ સર્વજ્ઞ તથા આપખુદ, બહુરૂપી તથા તરંગી સચાલકના એકચક્રી શાસનનો ન તો પડકાર થતો, ન તો અવશ થતી, કેમ કે આ વ્યાપક પ્રવૃત્તિમાં ઠેરઠેર દેશી રજવાડા જેવી અરાજકતા અનિશ્ચિતતા ફેલાતી જતી હતી આ વર્ગમા નિષ્ઠા અને ધગશ જણાય છે, પણ જાણે અપવાદરૂપે

રંગભૂમિ જેવી સમૂહગત પ્રવૃત્તિમા સર્વ વિભાગોને સાંકળતી-વ્યવસ્થિત રાખતી કેન્દ્રસ્થ વ્યક્તિની સૂત્રધાર નિમિત્તે આવશ્યકતા સ્વીકારાઈ છે ખરી, પરંતુ ગુજરાતી રંગભૂમિની જેમ એવી કેન્દ્રસ્થ સત્તા એકલથ્થુ અને આપખુદ બની જાય ત્યારે આવી સાધિક પ્રવૃત્તિનું સહકારી તત્ત્ર સહેજમા અસમતુલ બની જાય એ પણ ખરું આવી પરિસ્થિતિ વિકાસબાધક નીવડ્યા વિના નથી રહી પ્રારબથી જ ગુજરાતી રંગભૂમિનું બાવિ આવા બહુધા નિરક્ષર સચાલકવર્ગની વેપારીવૃત્તિ અને ન જેવી જાણકારી તથા એકાદ વ્યક્તિના ધૂન મમત તથા રસ-રુચિ પર અવલબનું થયું એ ઘટના અવશ્ય કમનસીબ લાગવાની

સંચાલકવર્ગ જેમ આ પ્રવૃત્તિમા જ્ઞાતા ગણાતો તેમ પ્રેક્ષકવર્ગ દાતા મનાતો! અડોપડે માલેનુજાર બનતો કે બનેલો અત્પશિસિત ‘શિદ્ધિ’વર્ગ, અશિસિત શ્રમજીવી કારીગર-

વર્ગ તથા અસ્તિત્વમાં આવતા જતા મધ્યમવર્ગનાં બનેલા પ્રેક્ષકવર્ગના રસ-રચિત વસ્તુ-સંસ્કારાયેલાં હોય એ સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ નાટક જેવી લેખકપ્રકારક સંસ્કારપ્રવૃત્તિમાં આવી અણુધડ રસવૃત્તિનું એકધારું અનુયાયન ચાલે એ બીજી કમનસીબી ગણાય. નાટ્યસૃષ્ટિ કે નાટ્યસામગ્રીની, સંવિધાનની કે શૈલીની રસ-સંસ્કરતા તથા રસાતિરેક અને રંગવિકૃતિ તથા અતિરંજકતામાં પ્રેક્ષકવર્ગના રચિત વર્ણનનાં અનિષ્ટ વ્યક્ત થયાં જણાયે. એક બાજુ નાટ્યવિવેકની અતિસ્થૂલ વિકૃતિ તથા બીજી બાજુ ભેજવાબદાર-અનુભવાદી કદરદાની-પ્રેક્ષકમાનસના આવા દાધાન્ગીપણ તથા ચંચળતામાં વ્યવમાથી સંચાલકોને આદર્શ પરિસ્થિતિ જણાઈ હોય તો નવાઈ નહિ, કેમ કે પ્રેક્ષકને ગ્રાહક માની તેને ગેજવવાની અનેકવિધ તરકીબો અજમાવાઈ જણાય છે. વિષય, નટ-નટી, ગીતો, દૃશ્યો બધું એની પસંદગી મુજબ જોડવાનું, કાનુ લોકપ્રિયતા એકમેવ માપદંડ બન્યા જણાય છે. સંક્રાંતિકાળનો આ વિલસણ પ્રેક્ષક આરાધ્ય દેવ તરીકે સ્થપાયો-પૂજાયો, એટલે સુધી કે કોઈ પણ પ્રકારની ગુણવત્તાથી નિરપેક્ષ રીતે, માત્ર એની પસંદગી-નાપસંદગી મુજબ નાટકની જીવાદોરી લંબાતી ટૂંકાતી થઈ.\*

જ્ઞાતા સંચાલક તથા દાના પ્રેક્ષકની સાથે નિર્ધારા નટનો વિચાર કરીએ એટલે આ પ્રવૃત્તિની અરાજકતા આપોઆપ સમજાઈ જાયે. સંચાલકની નિરક્ષરતા તથા પ્રેક્ષકોની અણુધડતામાં નટવર્ગની સંસ્કારવિમુખતા ભળતા આ ક્ષેત્રની વિકૃતિમાં વિશેષ ઉમેરો થયો જણાયે. જુજ અપવાદ સિવાય, આ નટવર્ગની આર્થિક દૃષ્ટિએ ભાગ્યે કદર થઈ કહેવાય, પરંતુ પ્રેક્ષકો તરફથી તેમની ઈર્ષ્યા ઉપજાવે તેવી અને બેહદ તથા ક્યારેક અવિવેકી લાગે તેવી કદરદાની થઈ જણાય છે અને લોકપ્રિયતાના વસ્તુનૂટ્યા વિ મ પણ સ્થપાય છે. પ્રેક્ષકને એટલે કે ગ્રાહકને-અમુક તે સર્વેત્તમ એવું ધારણ પ્રવર્તનું હોવાથી કેટલાક નટો ખાસ કરીને ગાયક-નટોના અન્યથા શૈક્ષી સંચાલક સમક્ષ ભાવ પુછાતા થયા તેમ જ કેટલાક અનિવાર્ય પણ ઠર્યા. રંગભૂમિના સવકારી માળખા માટે આ પરિસ્થિતિ વિકાસ પ્રતિકૂળ ગણાય,† પરંતુ નટોએ તો સંચાલક પક્ષની આવી

\* એક લાક્ષણિક ઉદાહરણ : “આખરે ‘અબજોનાં બંધન’ ભજવાયું.....અને વ્હોરા બંધુઓએ નાટકનું નામ ‘અજમાનાં બંડવ’ પાડ્યું, કારણ કે વ્હોરા પ્રેક્ષકો તે વખતે રંગભૂમિની યુનિવર્સિટીના ચાન્સેલરો હતા અને લેખકોનાં પદવીદાન એમને હાથે તોળાતા.” રમણ ધ બ્રહ્મભટ્ટ : ‘રમણ મેન્ડરી’, પૃ. ૧૩૬.

† “ગુજરાતી રંગભૂમિ કયા વિચિત્ર સંજોગે નટની રંગભૂમિ બની, એને અભિનય મળ્યો પણ નાટક ન મળ્યું.” શ્રી જ્યોતિ દલાલ : ‘એક વાત : ચતાબદી કોની?’ (ગુ. ના. ધ. મ. સ્મારક ગ્રંથ).

નબળાઈ તેમ જ પોતાને મળતા અમર્યાદ મહત્ત્વમાંથી લાભ ઉઠાવવાનું જ તાકતું જણાયે. મોઢા ટાણે રિસાઈને પોતાનું ધાર્યું કરાવવું, કપનીના માલિકની જાણ બહાર રાતોરાત સસ્થા બદલી, દ્વારા વિકટ પરિસ્થિતિ જન્માવવી, પોતાના વ્યક્તિત્વને વિશિષ્ટ ઠરાવી ખાસ પાત્રો અને એ રીતે આખાં નાટક લખાવવાં, સમગ્ર નાટકની સફળતાનો એકલખંડે યથા લઈ સંચાલકથી માડી નાના નટની તોછડી ઉપેક્ષા કરવી, રંગભૂમિના રંગ-વિલાસ અંગત જીવનમાં જીવવા મથવું તથા, વ્યક્તિવિશેષ તરીકે પોતાનાં ધૂન તરંગ પોષવાં કે બીજાં પર લાદવા એ આ નટવર્ગની મુખ્ય નેપથ્ય પ્રવૃત્તિ ગણાય. અલબત્ત, કેટલીક વાર આમાંથી રંગભૂમિ ઉપર ઉત્કટ તથા ભાવપૂર્ણ અભિનય ઉછરી આવે તો ખરો, છતાં સર્વાંશે તેમાં શિષ્ટ અને સંયત નાટ્યછટાની ઉણપ સાલ્યા કરતી

ગુજરાતી વ્યવસાયી નાટ્યપ્રવૃત્તિના આ કઢગા ચિત્રમાં લેખકનો મહિમા ક્યાંય સ્થપાયો જણાયે નહિ પ્રતિભાહીન લેખકોની જમાતે તેો વિવિધ રુચિ વર્ધસને વધ વર્તી વ્યવસાયિતાનું દાસત્વ સ્વીકાર્યું જણાયે, પરંતુ વ્યવસાયીકરણ સામેની નિરાધારી તથા લાચારી જેવી નિરાશાજનક પરિસ્થિતિમાં પણ યથાશક્તિમતિ તેમ જ નિષ્ઠાપૂર્વક મંડ્યા રહેનાર નાટ્યકારોનો ઉલ્લેખ ન થાય તો હકીકતની એકપક્ષી રજૂઆત કરી ગણાય.

આમાં સૌ પહેલા ઉલ્લેખ કરવાનો રહે ઓળખાઈઓનો. ‘મોરબી આર્પ-સુબોધક નાટક મંડળી’ના માલિક-સંચાલક મૂળજી આશાસમ ઓળ સાહિત્યિક પ્રકૃતિના ખરા, પરંતુ નાટ્યકાર તરીકે વિશેષ ઉલ્લેખ થતો રહે છે વાઘજી આશાસમ ઓળનો.\* અલબત્ત નાટ્યપ્રકારની ઘણી સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ-ખાસિયતો તેમની કૃતિઓમાં વસુખીલી જણાયે, પરંતુ તેમના જમાનાની કેટલીક મુશ્કેલીઓના સંદર્ભમાં વિચારતાં વાઘજીભાઈના નાટ્યલેખનની વિશિષ્ટતા તેમ જ ઐતિહાસિક મહત્ત્વ સમજાઈ રહેશે. ભવાઈ તેમ જ સમલીલાનાં, લોકમાનસ પર પકડ ધરાવતા અનિષ્ટોને પકકારવા

\* તેમની કૃતિઓ. ‘સીતા સ્વર્ગવર’, ‘દ્રૌપદી સ્વર્ગવર’, ‘રાવણવધ’, ‘ઓખાલરણ’, ‘ચિત્રસેન ગંધર્વ’, ‘પુષ્પવીરાજ રાઠોડ’, ‘કેશરસિંહ પરમાર’, ‘ભર્તૃહરિ’, ‘આપરાજ હાણે’, ‘રાજસિંહ (વીર બાળા)’, ‘સતી રાણકદેવી’, ‘જગદેવ પરમાર’, ‘ત્રિયાસાજ’, ‘ત્રિવિક્રમ’, ‘ચંદ્રહાસ’, ‘વિજય વિજય’-તમામ નાટકો મંડળી મારફત ભજવાયાં, કેટલાંક પૂરેપૂરાં પ્રસિધ્ધ થયા; યશસ્વી તથા શિરમોર નાટક ‘ભર્તૃહરિ’-આ નાટકથી ‘એમનું નામ લોકખ્યાતિ પામ્યું ૨૦મી મધ્દેબર, ૧૯૫૬ ના રોજ ‘આકાશવાણી’ પરથી રાષ્ટ્રીય નાટ્ય કાર્યક્રમમાં તેની રજૂઆત થઈ. (ગુડ્ડો ડૉ. ડી. જી. વ્યાસનો એ નામનો લેખ, ‘ગુજરાતી નાટ્ય’દી’ અ ૧૯૫૬)

જાતે વાઘજીભાઈએ નાટક દ્વારા સસ્તી મનોજ્ઞતાને બદલે સરજ-સુગ્રાહ્ય ઉપદેશ આપવાનું આરંભ્યું તેમના નાટકો પરત્વેના લોભકર્મણનું મહત્ત્વનું કારણ આ વળી, મોરબી ના તમામ ભાગીદારો શ્રીમાન નૃસિંહાચાર્યજીના ચિંત્નો હેઠળ, તેમની સદાચારી મનોવૃત્તિની નાટ્ય રજૂઆત પરત્વે સિદ્ધ અમર પાડવા લાગે છે લખાવટ તથા રજૂઆતની આવો સિદ્ધતા વિશિષ્ટતાનાં બે ત્રણ પશ્ચિમમાં જેવા મળશે. આ સંસ્કારલભી શૈલીનો નવો ચાલકવર્ગ ઊભો થાય છે નાન્ય વ્યવસાય પણ ઉપદેશનો બોધપ્રસારનો પવિત્ર મધ્ય મનાય છે તેમ જ ઉત્તરોત્તર લોકમાનસ નાટ્યાભિમુખ થવા લાગે છે તેમના સદ્ગણાં નાટક રંગભૂમિ રજૂઆત પામ્યાં છે, કેટલાક પૂરપૂરા પ્રગટ પણ થયા છે લોભમાનસને રુચ્છીઆવતી રીતે બોધક સામગ્રી પીરમવાની નેમના મારણે તેમણે મિકા શૈલી અપનાવી જણાશે. તેમની શૈલીમાં સસ્કૃત નાટકો, પ્રાચીન લોકકથાઓ, રામા તથા અંગ્રેજી નાટકોનું સંમિક્રાસ જેવા મળશે નાટકને સસ્કાર-સદાચાર્યપ્રવર્તનનું વાહન બનાવવાની તથા બહુધા સિદ્ધતા અવગણ્યા વિના પૂરેપૂરી લેણપ્રિયતા મેળવવાની તેમની કારકિર્દી તેમ જ નાટ્યશૈલી તેમના સમય સંજોગના ઉપવશ્યમા મીમતી ગણાય.

સૌરાષ્ટ્રમાં ઓઝાભાઈઓએ ઉપારેનું કાર્ય અમદાવાદમાં ગાંધાભાઈ ધોળશાજીએ લાચ પધું જાતે પોતાના આદર્શ મુજબ તથા સ્વનંત્ર રીતે કાર્ય કરવા માટે નાટ્યકાર ગાંધાભાઈને સમકાલીન રંગભૂમિ પર મનમોકળાય તથા સવલતની ઉાસપ તાલી અને તેમણે 'દેશી નાટક સમાજ' જેવી પોતાની સસ્થા સ્થાપવાનું સાહસ કરી પોતે લખેલા નાટકો\* પોતે ધારેલી રીતે ભજવવાં શરૂ કર્યાં ગાંધાભાઈની વિશેષતા પેટે તેમના નૈસર્ગિક સાહિત્ય-સંસ્કારો, સારી કેળવણી તથા નીતિપોષક સાહિત્યના વાચન-સંસ્કારો ગણાવી શકાય વાઘજીભાઈ જેમ વૈષ્ણવ ધર્મમાથી તેમ ગાંધાભાઈ જૈન ધર્મમાથી પ્રેરણા તથા નાટ્યસામગ્રી મેળવે છે જૈનમૂરિ કથા પરથી તૈયાર થયેલાં તેમના નાટકોમાં શીલનો મહિમા જણાય છે તે આ કારણે અલબત્ત નીતિ ઉપદેશ રાગેની આનુરતાથી ગાંધાભાઈ પ્રત્યક્ષ બોધ આપવાની શૈલી અપનાવે છે ત્યારે રુચિકરતા તથા સકલન પરત્વે પ્રતિકૂળ અમર પડેલી અચૂક વતરો આ નીતિબોધ ગાયનોમાં, પ્રવાંભ ભાષણોમાં, કહેવતોમાં અને અર્વાકારોમાં છૂટથી પીરસાથો હોવાથી તેમના નાટકો 'શ્રીખામણીઓ'† તરીકે પણ ઓળખાવાયાં છે, પરંતુ તેમના સમયના પ્રેમકમાનસના તથા જોર કરતી

\*તેમનાં વીસ નાટકો પૈકી નોંધપાત્ર 'વીણાવેલી ઉમાદેવી' 'ઉદયભાણુ' 'અશ્રુમતી', 'મોહિનીચંદ્ર' વગેરે

†રણજિતરામ વા મહેતા 'ગાંધાભાઈ ધોળશાજી', પૃ ૧૪૫ ('રણજિતરામના નિબંધો')

આવતી અતિરંજકતાના સંદર્ભમાં વિચારતાં, ગ્રાહ્યાભાઈનાં વલણ તથા શૈલી સહેજુક તેમજ સંનિષ્ઠ કહેવાય. તેમનાં નાટકોમાં ઊપસી આવતો કવિત્વયુક્ત ન્યાય પણ તેમની નીતિ-પરાયણતાનું જ પરિણામ. એ નિમિત્તે તેમણે આવેળેલાં દુર્જન તથા શઠ પાત્રો સંસ્કૃત કરતાં વિશેષ તો શેકસ્પિયર શૈલીનાં જણાશે. વ્યભિચાર, વેશ્યાગમન, મદ્યપાન તથા લોભ જેવા દુર્ગુણોની તેમણે જાણે ખૂબ સમયસર ઝાટકણી કાઢી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પર શઠ પાત્રને ગ્રાહ્યાભાઈએ જ લોકપ્રિય બનાવ્યું એ હકીકત તેમના પ્રદાન નિમિત્તે નોંધાઈ છે; છતાં ક્યારેક નાયકને પણ ઝાંખો પાડી દે એવું શઠ પાત્રોનું પાત્ર-ચિત્રણ નાટ્યવિવેકયુક્ત નહિ લાગે. વસ્તુવિધાન અંગે પણ તેમનો દાણો કીમતી ગણાય. વિદૂષક કે રંગલા નિમિત્તે આવતા સ્થૂલ બીભત્સ હાસ્યરસને તેમણે ડાખ્યો અને એ ગ્રામ્ય બની ગયેલા પાત્રને નાટ્યસામગ્રીમાંથી ગુખસદ આપી, હાસ્યરસની માવજત મોટે ઉપકથા પ્રયોજી. આ ઉપકથામાં પણ તેમણે નીતિબોધ કે ઉપદેશ આપવાનું તાકમું જણાય છે. રંગભૂમિ પર વાઘજીભાઈએ જેમ સોરઠી રાસડો દાખલ કરી તેમ ગ્રાહ્યાભાઈએ ગુજરાતી ગરબાના સંગીત તેમ જ દશયજ્ઞમતા વિકસાવ્યાં ગુજરાતી રંગભૂમિ પર તેમણે મોલિયર ઉતાપેઈ તથા દશયજ્ઞનામાં 'ટેબલો'ને સ્થાન આપ્યું એ તેમના નાટ્યલેખનની ઈતર વિશેષતા ગણાય.

આમ છતાં, નટ પ્રેક્ષક વર્ગ પરન્વેની પસાક્રિતતાની નિરાધારી ગ્રાહ્યાભાઈએ પણ અનુભવી હોવી જોઈએ સંસ્કાર-ઊણા નટવર્ગની શિષ્ટ અભિનયની ઊણપના કારણે ગ્રાહ્યાભાઈનાં ઉદાત્ત પાત્રોના મનોભાવો, હાવભાવ તથા વાણી વર્તનમાં કૃત્રિમતા કે વિકૃતિ પ્રવેશ્યા વિના રહેતી નહિ. વળી, મનોરંજન માગતા વ્યાપક પ્રેક્ષકવર્ગને પણ તેમનાં નાટકોની ઉપદેશક માત્રા કે નીતિબોધનું અનુપાન 'પૂરેપૂરું' સદ્યું નહિ હોય. પરિણામે નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિમિત્તે નીતિ પ્રચાર, ઋષિ શિક્ષણ તથા સંસ્કાર પ્રવર્તન અંગેની ગ્રાહ્યાભાઈની ધ્યેયનિષ્ઠા હતોત્સાહ બની સમાધાનકારી માગે પણ વળી જણાય છે. છતાં, સાધર્ન-સંજોગની આવી નાસીપાસી અને સાંપ્રત પ્રતિકૂળતાના સંદર્ભમાં તેમની શૈલીનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય ઊણું ઊતરતું નહિ જણાય.

આ પરંપરામાં સાહિત્યનો સંસ્કાર વારસો લઈ આવતા ત્રીજા નાટ્યકાર તે મૂળશંકર હરિનંદ મુલાણી. પ્રમાણમાં તેમની કેળવણી ઓછી, પરંતુ ખંત તથા ઉત્સાહપૂર્વક તેમણે અંગ્રેજી-સંસ્કૃતના અભ્યાસ દ્વારા શેકસ્પિયર ચેરિકન તથા ભવભૂતિ કાલિદાસનો સાહિત્ય સંપર્ક કેળવ્યો એટલું જ નહિ, બંગાળી, મરાઠી તથા હિંદી જેવી અગ્રગણ્ય ભગિની ભાષાઓની ઉત્તમ કૃતિઓનો પશ્યમર્શ પણ કરી લીધો. વળી, તેમની આ અભ્યાસ-વૃત્તિ



કેવળ સાહિત્ય પૂરતી મર્યાદિત રહવાને બદલે ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, યોગાભ્યાસ તથા આધુનિક વિજ્ઞાન જેવા વિવિધ વિષયો સુધી પહોંચી વળે છે મૂલાણીના નાટકોના વિષય, વસ્તુવિધાન, પ્રસંગપૂરણી, પાત્રચિત્રણ, ભાવાલેખન તથા ભાષા પ્રયોગ અન્યથી જુદા નરી આવવાનું કારણ તેમના આ સાહિત્ય-સંપર્ક તથા અભ્યાસ પરમપક્તતા

શ્રીમદ્ ભાગવતના વિવિધ વ્યક્તિત્વવાળા નાયક કક્ષના જીવનપ્રસંગોની નાટ્ય જામના તથા લોકમાનસની ધર્મભાવનાનો તાગ કાઢી, બનેનો રચિકર મેળ મેઠવી, મૂલાણી એ કૃષ્ણલીલા આલેખનું ‘કૃષ્ણચરિત્ર’ રચ્યું—એ રીતે, ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કૃષ્ણને પદસચાર કરાવી તેમણે વસ્તુરમી પ્રવાહને નવો વચ્ચક આપ્યો કહેવાય. ઇતિહાસ પુરાણ\* ઉપરાંત તેમણે સામાજિક વસ્તુના આઠેક નાટકો લખી તેમાં અર્વાચીન ભાવમુદ્રિત તથા નવીન વિચારોણી ગૂંથીને મહત્ત્વનું વિષય પ્રસ્થાન પણ ક્યું જાણે વળી, ‘અજબકુમારી’ જેવા કરુણાન્ત નાટક દ્વારા તેમણે રચનાવિધાનની નવીનતા તથા મોહકતા પણ દાખવી જોકે, તેમની પૂર્વે ‘લલિતાદુ ખદશકિ’ તથા ‘મૃગવીરાજ ચૌહાણ’ જેવા કરુણાન્ત નાટકો લોકપ્રિય બન્યા હતા ખરા, પણ તુ સુખાન્ત નાટકોના જોરદાર પરપરાગત પ્રવાહમાં જ્યાં પણ નવી તરહનું નાટક લખવું એ ત્યારે તો સાહસ ગણાતું આરભ્યો તો ‘અજબકુમારી’ને પણ મ્હણ અત ફેરવવો પડે એવી નિષ્ફળતા સાપડી હતી પરંતુ લાંબે ગાળે, જાણે કરુણના અતિરેકવાળી લાગતી તેમની રીલી સિદ્ધ હથોટી મનાઈ, તેમ જ ‘મેલોડ્રામેટિક’ કરુણરસ જમાવવાની તેમની કુશળતાએ તેમને સેકસ્પિયરનું બિરુદ અપાવ્યું

અન્ય નાટ્યકારાને નડેલી પ્રતિકૂળતાઓથી મૂલાણી પણ મૂંઝાયા લાગે છે પોતાના વ્યક્તિત્વ તથા અભિરુચિ મુજબ મોકળાશથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ આદરવા મૂલાણીએ પણ ડાહ્યાભાઈની જેમ પોતાની સ્વતંત્ર સંસ્થા ચલાવી જોઈ, પરંતુ વ્યવસાયી ખટપટ તથા સંસ્થા-સંચાલકોની કુટિલતા સામે સરલહૃદથી મૂલાણીનો ‘કાઠિયાવાડી નાટક મંડળી’નો પ્રયોગ પણ નિષ્ફળ ગયો જણાય છે તેમની સંસ્કારી રીલી સમજવામાં અતિરજકતા પરસ્ત પ્રેમકવર્ગ નિષ્ફળ ગયો હોય એનું પણ બન્યું છે પણ એ સંજોગ નાટકો લખવા છતાં વ્યવસાયી રસમ મુજબ તેમનો એ સેત્રમાં વિધિસર નામો-લેખ થયેલો

\* ૪૦ વર્ષની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ દરમિયાન તેમણે લખેલા ૪૫ ૫૦ જેટલા નાટકોમાં નવ પૌરાણિક, નવ ઐતિહાસિક અગર મિશ્ર, આઠ સામાજિક અને બાકીનાં કલ્પનાથી ઉપજવેલાં છે તેમના સફળ નાટકોમાં ઉલ્લેખપાત્ર ‘કુન્દબાગા’, ‘મૂળરાજ’, ‘વિક્રમચરિત્ર’, ‘સૌભાગ્યસુંદરી’, ‘વલ્લન્તપ્રભા’, ‘ભાગ્યોદય’, ‘સૂર્યકુમારી’, ‘કૃષ્ણચરિત્ર’, ‘અજબકુમારી’ વગેરે

જેવા પણ નહિ મળે. આશ્વાસન પેટે એટલું નોંધી શકાય કે બહુધા નિર્વેષ રહેલા સાક્ષરવર્ગમાં મૂલાણી જેવા નાટ્યકારના પુરુષાર્થની નોંધ લેવાતી થઈ ખરી! \* વળી, એ પણ નોંધવું રહ્યું કે લખિ ગાળે આ ક્ષેત્રે લેખક-પ્રેક્ષકવર્ગ જે - કાંઈ ઋણિપલટો પણ થતો જણાય છે તેમાં મૂલાણી જેવાની પ્રવૃત્તિની ગણના થશે.

આ કોણીમાં ઉપે ઉલ્લેખાનારા કૃત્યંદભાઈ અવેરદાસ શાહ ('માસ્તર')નું નાટ્ય સર્જન મૂલાણીના મુકાબલે ઘણું ઓછું ગણાય, X પરંતુ તેમણે જે કાંઈ લખ્યું તે તમામ તેમના નિજી વ્યક્તિત્વ તથા સંસ્કારિતાથી રંગાયેલું હોઈ રૂઢ ધંધાદારી શૈલી કરતાં ઘણું વિશિષ્ટ અને મૌલિક હોવાની છાપ પાડે છે. સાહિત્ય-સન્માન ઉપરાંત રંગભૂમિક્ષેત્રે પણ તેમની ખ્યાતિ એવી ફેલાઈ કે સંસ્થા સંચાલકો સામા ચાલી તેમની પાસે નાટકો લખાવવા આવતા થયા. પ'તું તેમની આવી લોકપ્રિયતા જ તેમના અકાળ ક્ષેત્ર-સંન્યાસ માટે કારણભૂત બની એ પ્રસંગ આ ક્ષેત્રની અનેક વિવક્ષણ દુઃખદ ઘટનાઓ પૈકીની એક ઘટના ગણાય. તેમના નાટકોની લોકપ્રિયતા તથા સફળતાથી ઉત્કેષાઈ કોઈ સંસ્થા-સંચાલકે તેમના પર વિષપ્રયોગ કર્યાનું કહેવાય છે. નતકાલ તો આ પ્રવૃત્તિ પરથી તેમનું મન ઊંડી ગયું, પરંતુ તેમનો પુણ્યપ્રકોપ ભભૂકી ઊઠતાં તેમને પ્રતિજ્ઞા કરી કે ત્રણ નાટકો લખી જેમ બે સંસ્થા તેમણે તારી હતી તેમ બીજાં ત્રણ નાટકો લખી લાયક નાટક સંસ્થા યા સંસ્થા-સંચાલકને આગળ લાવી દેલા વિષપ્રયોગ કરનાર સંચાલકના તેજેદ્રેષને કામવો. 'શ્રી વિદ્યાવિનોદ નાટક સમાજ' વાળા ખ્યારેલાલ માટે 'માલતી માધવ', 'મુદ્રાપ્રતાપ' તથા 'શુકદેવજી' લખી તેમણે આ સંકલ્પ સિદ્ધ કર્યો વળી, 'શુકદેવજી'માં અષ્ટાવકનું પાત્ર સુંદર રીતે ભજવતા મોહનલાલા ખૂબ મધ્યપાન કરતા; મહર્ષિ અષ્ટાવક મધ્યપાન કરે એ જાણી 'માસ્તર'નો પુણ્યાત્મા કકળી ઊઠ્યો અને ત્યારથી ગુજરાતી રંગભૂમિ તેમના સંસ્કારી રુચિનાં નાટકોથી વંચિત રહી! રંગભૂમિ ઉત્કર્ષની ઉમદા તકો પણ આ વ્યવસાયી ક્ષેત્રની કેવીક બદીઓ દ્વારા વેડફાઈ ગઈ તેનાં, લયંદભાઈની કારકિર્દીમાંથી ઉપલબ્ધ થતાં બે લાક્ષણિક ઉદાહરણો એક વધુ કમનસીબી તરીકે નોંધી શકાય.

\* જુઓ : 'અંતરંગ પર એક દ્રષ્ટિ'માં ઉતારાયેલા 'અજબકુમારી' અંગિના ગોવર્ધનરામના ઉદ્દગારો. (એ નામની 'અજબકુમારી'ની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૫) માર્ચ, ૧૯૪૬માં અમદાવાદ ખાતે તેમનો સન્માન-સમારંભ પણ યોજાયો હતો.

X તેમની ભજવાયેલી કૃતિઓ : 'મહાસતી અનસૂયા', 'શુકન્યા, સાવિત્રી', 'મહાશ્વેતા કા બરી', 'માલતી માધવ', 'મુદ્રા પ્રતાપ', 'શુકદેવજી', 'સર્ગાંગ', 'વિશ્વધર્મ'.

નડિયાદની સાક્ષરી ભૂમિમાં ગો મા ત્રિપાઠી, મ ન ત્રિવેદી તથા બા ક ધારિયાનો સાહિત્ય-સહવાસ, ભજન કથા આખ્યાન અંગેની રુચિ તથા પ્રવૃત્તિ, વિત્ર ચિત્તક તરીકેનો વ્યવસાય, ગીત સંગીતની શાસ્ત્રીય જાણકારી, કવિત્વશક્તિની તાલીમ તથા સાહિત્યિક અભિરુચિ-આ તેમના ઘડતરના તેમ તેમની નાટ્ય વ્યવસાયની ગૂઢતાનાં બળો અને પ્રથમ નાટક 'મહાસતી અનસૂયા'થી જ તેજેદ્રેષ્ય છેદા કરે એવી ખ્યાતિ તેમને મળતી થઈ હતી લોકમાનસને સસ્કારવા નિમિત્તે કૃત્યદભાઈ પણ હિન્દુધર્મની પ્રેરણા જેવા પુરાણ વગેરેની પ્રખ્યાત સામગ્રી તરફ વળ્યા જણાય છે વિવિધ સદ્ગુણો પ્રગોષ્ઠતા આ પ્રાર ભનાં નાટકોની સરખામણીમાં, વિષયપ્રાગ્ધ્ય ધરીની સકલપ્રવૃત્તિ નિમિત્તેની નાટ્યત્રયી વિશેષ ઐતિહાસિક મહત્ત્વની ઠર તેમ છે કાવિદાસ, ભવભૂતિ તથા બાણ જેવા મિધ્યહસ્ત નાટ્યકારો ની, સંસ્કૃત નાટકની શિરમોર કૃતિઓના તેમણે લોકજોગ્ય તેમ જ અભિનેય રૂપાતર આ નાટ્યત્રયી દ્વારા આપ્યા એ તેમનું કિંમતી પ્રદાન, ગુજરાતી રંગભૂમિ પર તેમણે આ ક્ષેત્રમાં ઉપેક્ષાતા રહેતા સંસ્કૃત નાટકમાંથી શુ ગારસ્તિક પાત્રો પ્રસંગે રસાળ કાવ્યમય બાનીમાં ઉતારી આવી ભાવસૂઝિટથી બહુધા વ્યવિત રહેલા પ્રેક્ષકવર્ગને તેનો રોચક રસાસ્વાદ કરાવ્યો તથા તેનું ઘેલું લગાડ્યું "પ્રત્યેક નાટકની ગૂંથણી તેમણે એવી રીતે કરી છે કે નાટકનો રસપ્રવાહ પ્રેક્ષકના કુનૂલવને સતત સંતર્ભિતો ને ઉત્તેજિતો છેવટ લગી અવિચ્છિન્ન વધ્યો જાય છે તેમાં આવતા ગીતો, અલબત્ત સંસ્કૃત શ્લોકોની ધ્વનિપૂર્ણ અર્થઘટના જાળવી શકતા નથી રંગભૂમિની માગને અનુસરીને લખાયેલા આ ગીતો શ્લોકોને મુકાબલે હળવી રચનાઓ ગણાય" \* ગીતોનો તો તેમની શૈલીમાં અતિરેક થયો જણાઈ આવવાનો સાદેક જોટલા ગીતોવાળું 'મુદ્રાપ્રતાપ' 'મ્યુઝિકલ એક્ટ્રાવેગન્સ' તરીકે ઓળખાવાય તેમાં શી નવાઈ ! આમાં તેમના સંગીત સંસ્કાર લગભગ જવા છતા, 'માસ્તર' પણ પ્રેક્ષક-રુચિની અવગણના કરી નથી એમ લાગવાનું ખરું પરંતુ નાટ્યસ્ત્રી વ્યાપક અતિરંજકતા ટાળવામાં તથા ચક્રાતેટની રોચક સંસ્કારિતા ફેલાવવામાં લખદભાઈએ પણ ઉપયોગી કામગીરી બજાવી જણાયે એટલું ઉમેરી શકાય કે રંગભૂમિના આંતર જીવન પ્રત્યે નફરત કેળવ્યા સિવાય તેમણે ધીરજપૂર્વક લેખન સહકાર આપ્યા કર્યા હોત તો વ્યવસાયી રંગભૂમિનું વાતાવરણ આટલું વહેંચું અને આવા વ્યાપક પ્રમાણમાં કથળવામાંથી કદાચ ઊગરી શકત ખરું આવા સઘળા પ્રણેતાને નાકા મિયાબ બનાવતા વ્યવસાયી તત્ત્વોને હાથે જ કદાચ એ પ્રવૃત્તિની અવનતિ થવાનું કુદરત નિર્માણ પણ હોય ! આ ઉપલક્ષ્યમાં ૧૯૧૧ની 'માસ્તર'ની રંગભૂમિ નિવૃત્તિ સાથે વ્યવસાયી રંગભૂમિની આશમતી કળાનો આર ભ સાકળી લઈએ તો બને પ્રસંગોના ઐતિહાસિક સદર્ભનો કાલસ કાઢવાનું સુગમ બને કદાચ

\* ડૉ. ધીરુભાઈ પ્રે ઠાકરનો 'મુદ્રાપ્રતાપ'નો 'આમુખ', પૃ ૧૯

આ અવલોકન પરથી એ સ્પષ્ટ જણાશે કે પ્રબળ વ્યવસાયી પર્યેસ સામેના આવા પ્રયત્નોને ન તો જોઈએ તેવી સફળતા મળી કે ન તો તેનાં દૂરગામી પરિણામો ફળ્યાં. અલબત્ત આ છૂટા છવાયા સનિષ્ઠ પ્રયાસોની ઐતિહાસિક મુલવણી તત્કાલીન રુચિવિષયક પ્રતિકૂળતાઓ તેમ જ સાધન સંજોગો પરત્વેની મર્યાદાઓના સંદર્ભમાં કરવાની રહે છે આમાં કેટલીક વ્યક્તિગત મર્યાદાઓ પણ બાધક નીવડી જણાશે ખરી. નાટ્યલેખન અંગેની તેમની મુખ્ય મૂડી તે તેમના શિક્ષણ, સાહિત્ય તથા ધર્મના વારસાગત સંસ્કારો, લોકમાનસ પરત્વેની સૂઝ, લોકપરંપરાઓની પ્રેરણા અને ધગશ તથા ધ્યેયનિષ્ઠા; પરંતુ, નવી તેમ જ ઉચ્ચ કેળવણી દ્વારા મળતા થયેલા સાહિત્ય-પરામર્શ, રુચિ-સંમાર્જન, નાટ્યાભ્યાસ, રંગભૂમિ નિપુણતા વગેરે જેવા ઘણા લાભો આ નાટ્યકારો ઘણે અંશે વંચિત રહ્યા છે. વળી, પશ્ચિમના પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ સંસર્ગથી તમામ જીવનભ્રમે ત્રામ વહેતા થયેલા નવા પ્રવાહોનો પણ તેમને ન જેવો સંસ્પર્શ થયો લાગશે. તેમની વિષયગ્રામગ્રી મર્યાદિત, તેમનો સંવિધાન કસબ એકવિધ તથા તેમની શૈલી નિરસ જણાવાની અને તેમના સમગ્ર નાટ્ય-પુરુષાર્થમાં નવીનતા-આગ્રહ, પ્રયોગશોખ, નિષ્ણાતબુદ્ધિ તથા નાટ્યવિવેકની ઓછીવત્તી ઉત્પન્ન સાહે છે તે આ કારણે. પરિણામે વ્યવસાયી સંસ્કારોને પકકારવાનું તથા વ્યાપક રુચિ-પરિવર્તન આણવાનું ભગીરથ કાર્ય તો અટવાનું જ રહ્યું. ઈતિહાસ-નોંધ કરતી વેળા, આ નાટ્યકારોના નામેલ્લેખ સાથે બહુધા અફસોસ વ્યક્ત કરવાનો રહે છે એટલી આશ્વાસન નોંધ કરી થકાય કે આવી લોકોપકારક સામાજિક પ્રવૃત્તિનો વ્યવસાયી ઈજરાચાલીએ ધરાવે કબજે લીધો હતો ત્યારે ભલે થોડા નાટ્યકારોએ પણ રંગભૂમિ હિત તથા પ્રેક્ષકમાનસનો વિચાર કરી એ પ્રવૃત્તિને શુભાશય તથા સનિષ્ઠાપૂર્વક વિકસાવવાનું તાકમું.

આ અનુસંધાનમાં, કેવળ રંગભૂમિ ખાતર લખતા રહી લોકચાલના મેળવનારા કેટલાક નાટ્યકારોનો ઉલ્લેખ આવશ્યક ગણાય; આમાં મણિલાલ 'પાગલ', રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, ત્રાપજકર, વૈરાટી, જમન, પ્રફુલ્લ દેસાઈ તથા દામુ સાંગાણી વગેરેનાં સંખ્યાબંધ નાટકોના સાહિત્ય-સત્કાર કે ઉલ્લેખ ભાગ્યે થયો જણાશે, પરંતુ પ્રેક્ષક નિર્ભર રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં તેમની પ્રવૃત્તિ નોંધપાત્ર ઠરતી આવી છે. આ પંક્તિના નાટ્યકારોએ મોટો સ્વતંત્ર ચાલક વર્ગ ઊભો કર્યો, આવક તેમજ લોકપ્રિયતાના નવા વિક્રમ સ્થાપ્યા, શીઘ્ર ધંધાદારીઓ સાથે વ્યવહારકુશળતાથી કામ લીધું, લોકમાનસની ચિકિત્સા કરી તેનો ખૂબીપૂર્વક નાટ્યોપચાર કર્યો, લેખકવર્ગમાં નાટ્યોત્સાહ પ્રગટાવ્યો ટકાવ્યો તથા લોકપ્રિય નાટ્યછટા અને વસ્તુગૂંથણીની એક વિશિષ્ટ ડયોટી ઉપજવી. તેમની શૈલીમાં જે કે રસવિપર્યાસ, અતિરંજકતા, ભાવાવેશ, લાગણી-ઉદ્વેગ, ભાષા ભળક અને શબ્દાનુતા તેમ જ ગીતાતિરેક જેવા નાટકી અંશો ઓછા-

વત્તા જેવા મળ્યાં કરે છે. અરુ; પણ સાથેસાથે વિવિધ સાંપ્રત પ્રશ્નોની નાટ્યગૂંથણી કરતાં રહી તેમજે લાઘવિક જગૃક્તા પણ દાખવી છે. આ કોટીના નાટ્યકારોએ પોતાની રચનાઓમાં, ગુજરાતી નાસીની લાજ-મર્યાદા ('વગ્રીલોના વાંકે'—૧૯૩૮),<sup>૧</sup> સંપત્તિનાં અનિષ્ટ ('સંપત્તિ માટે'—૧૯૪૧),<sup>૨</sup> મધ્યમવર્ગની કરુણતા ('ગાથનો બેલ'—૧૯૪૫),<sup>૩</sup> સ્ત્રી-હત્તનાં અનિષ્ટ ('તરુણીના તરંગ'—૧૯૨૮),<sup>૪</sup> સંક્રાંતિકાળનું અતોષ્ટ તતોષ્ટ ('નવું જૂનું'—૧૯૨૮),<sup>૫</sup> વિતાપેરક વટાળ પ્રવૃત્તિ ('ભૂલનો ભોગ'—૧૯૨૧),<sup>૬</sup> ધાર્મિક દુષ્ટિ ('સોનેરી જાળ'—૧૯૨૨),<sup>૭</sup> અનાથશ્રમનાં પાખંડ ('વાસનાનાં વહેણ'—૧૯૩૩),<sup>૮</sup> સમાજનાં આંસુ ('ભિક્ષુકાઆ'—૧૯૩૫),<sup>૯</sup> રાષ્ટ્રીય ચળવળ ('સ્વદેશ સેવા'—૧૯૧૮),<sup>૧૦</sup> કોમવાદ તથા હિંદુ મુસ્લિમ ઐક્ય ('દગાખાજ દોસ્ત'—૧૯૩૭),<sup>૧૧</sup> ખાદી, ગાંધીવાદ તથા વિનોબાની વિચારમંડળી ('સર્વોદય'—૧૯૫૨),<sup>૧૨</sup> અને આગ્રહી પછી આગ્રહીના પ્રશ્નની આલોચના ('સુવર્ણયુગ'—૧૯૫૫),<sup>૧૩</sup> વગેરે જેવા સમાજ-જીવનના સારા-નરસા વિષયોની યથાચકિતમતિ છત્તાવટ કરનાં રહી સામાજિક સમભાવ તથા લોકાદર પણ મેળવ્યા છે.

રંગભૂમિક્ષેત્રની આરાજકતા તેમ જ મંધાદારીઓનાં સ્થાપિત હિત પરત્વે નવોદિત ચિંતિતવર્ગનું પણ ધ્યાન દોરાયા વિના નથી રહ્યું. ઉચ્ચ કેળવણી તથા સાહિત્યસંપર્ક દ્વારા નાટ્યચરિત્ર કેળવાઈ હોવાથી અને રસશાસ્ત્ર, અભિનયકથા તથા નાટ્યનિર્માણ જેવાં આનુષંગિક શાસ્ત્રોની સૂઝ ખીલી હોવાથી, રંગભૂમિ પરત્વેનાં પરંપરાગત વલણ તથા મૂલ્યને બદલે આ નવા ચિંતિતમાનસને રંગભૂમિ-સુધારણા માટે સ્પષ્ટ દષ્ટિ સાંપડેલી જણાય છે.

આ ચિંતિતવર્ગના પ્રતિનિધિરૂપે જણે, રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષ માટે મથનાર અગ્રણી તે નૃસિંહ ભગવાન વિભાકર (૧૮૮૮-૧૯૨૫). ઉચ્ચ શિક્ષણ તથા ક્યારસિકતાના સંસ્કારો ઉપરાંત તેમના વ્યક્તિત્વમાં સમાજ-સુધારા તથા દેશદાઝની ઊગતી ભાવનાઓ પણ ગૂંથાયેલી જણાય છે; એ સુધારક-વૃત્તિ નિમિત્તે તેઓ પોતાના પ્રિય કાર્યક્ષેત્ર જેવી રંગભૂમિની સુધારણા માટે પ્રેરાય એમ પણ બને. વળી, પરદેશવાસ દરમિયાન તેમણે આગ્રહ રંગભૂમિની કાર્યદક્ષતા તથા સિદ્ધિઓ પ્રત્યક્ષ જોઈ હતી. એટલે સાંપ્રત રંગભૂમિની બદીઓ કે જડતા નિર્વેષ ભાવે જોઈ રહેવાને બદલે વિભાકર નાટ્યોત્કર્ષની ઉત્કટતા, નવીનતાની ધગશ તથા મૌલિકતાના પીઠબળ સાથે નાટ્યલેખન ક્ષેત્રે ઝુકાવતા જણાય છે.

૧થી ૩. પ્રભુલાલ દ્વિવેદી; ૪. ગજેન્દ્ર પંડ્યા; ૫થી ૯. જમન; ૧૦. કવિ મનહર; ૧૧. મણિલાલ 'પાગલ'; ૧૨-૧૩ પ્રફૂલ્લ દેસાઈ. વિગત ધનવંત શાહ (ફાર્ગસ ત્રીમાસિક)

વિભાકરને નવી ભાવનાઓ તથા નવા ઉન્મેષોના મૂર્તિમંત સ્વરૂપે જોવા દીક પડ્યો—અને પરંપરાથી પિડાતી રંગભૂમિ અંગે નિષ્ણ ઉપરાંત આવા નવા ‘જેસ્સા’ની જ અનિવાર્યતા હતી. ‘સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ’\* ના આપવાદ સિવાય તેઓ ચવાઈ-ચૂંવાઈ નીરસ થઈ ગયેલી પ્રખ્યાત સામગ્રીને અડધા વિના પોતાની કૃતિઓમાં સાંપ્રત સામાજિક મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ-સમસ્યાઓ નિમિત્તે નવાં પાત્રો ચિત્રો તેમ જ નવી વિચારશ્રેણી ગૂંચવા માંડે છે અને સ્પષ્ટતા: રાજકીય વિષયોના નાટ્યનિરૂપણ દ્વારા જાણે નવીનતાની સીમા સર કરે છે. સુધાર્યંદ્ર (૧૯૧૬) માં સ્વદેશભાવના, ‘મધુબંસરી’ (૧૯૧૭) માં હોમરુલ ચળવળ તથા ‘મેઘમાલિની’ (૧૯૧૮) માં મૂઠી મજૂરના સંઘર્ષ જેવા આધુનિક રાજકારણ-સમાજકારણના વિષયો આવેળી તેમની ઉત્કટતા કે પ્રયોગશીલતા ઉપર છંદબી નથી તેની પ્રતીતિ કરાવતા જણાય છે. વળી, તેમણે જ્યારંકર (સુદરી), બાપુભાઈ નાયક તથા મૂળચંદ (મામા) જેવા અગ્રણી અભિનયવિદોનો પણ સાથ-સહકાર સાંપડ્યો. ૧૯૨૩માં ‘રંગભૂમિ’ નામનું ત્રીમાસિક કાઠી તેમણે રંગભૂમિ ઉદ્ધારના પોતાના પ્રયાસો વ્યવસ્થિત પણ બનાવ્યા જણાવે. આ ઉપરાંત, સાહિત્ય પરિષદ સમક્ષ અથવા નાટકોની પ્રસ્તાવના દ્વારા કે ઈતર લખાણ મારફત પણ તેમને પોતાનાં ઝુંમેશ-મ્મગશ વ્યક્ત કર્યાં† આમ, આ કાર્ય માટે વિભાકર પૂર્વે મધ્યનારા નાટ્યકારોને નડેલી પ્રતિકૂળતાઓ પૈકી કેટલીકનું નિવારણ થવા ઉપરાંત તેમનો ‘રંગભૂમિ ઉદ્ધારનો’ ઉન્સાહ વધારે તેવા નવા સૂઝ-સાધન પણ મળી રહ્યા. પરંતુ, વ્યવસાયીકરણ, નિરક્ષરતા, આણુઆવડત તથા તેજેદ્રેષમાં સબડતી એ સમયની રંગભૂમિ આવા ઉત્કટ છતાં એકલદોકલ પુરુષાર્થથી કાચાપલટ પામે તેમ ન હતી. ઊલટું, અન્ય નાટ્યકારોને નડતી રહેલી રંગભૂમિ જડતાએ વિભાકરને પણ ગૂંગળારી મૂક્યા જાણે. લગભગ સ્થાપિત હિત બની બેઠેલા વ્યવસાયી નાટ્યકારોએ જ આ ઍરિસ્ટર નાટ્યકારના તરવરાટભર્યા પ્રવેશને કચવાતો મોજો આવકાર આપ્યો જણાય છે. એમના વિચારો કે યોજના એ ક્ષેત્રમાંથી જ આવકારાયાં હોત તો તેમના પ્રયાસોને નવું બળ મળી રહેત ખરું. તેમના ‘અબજોનાં બંધન’ને ‘અજમાનાં બંધન’ બનાવનાર પ્રેક્ષકવર્ગ પણ તેમનાં નાટકોની ભાવસૃષ્ટિ માણવામાં નિષ્ફળ ગયો કહેવાય. એ પણ ખરું કે નાટ્યવિકાસની

\* ભજવાયું—૧૯૧૪; છપાયું—૧૯૧૭.

‡ જેકે કેવળ એક વર્ષમાં તે ‘નવચેતન’ સાથે જોડાઈ ગયું.

† ઈ. સ. ૧૯૦૯ની રાજકોટ ખાતેની સાહિત્ય પરિષદમાં વંચાયેલા ‘નૂતન ગુજરાતને હવે કેવા સાહિત્યની અપેક્ષા છે?’ એ નિબંધમાં ગુજરાતી નાટક સાહિત્યની દરિદ્રતાની ચર્ચા; આ ઉપરાંત ‘આપણી નાટકચાળાઓ’ નોલેખ તથા ચારે નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓ. આ તમામ લેખો ‘આત્મનિવેદન’માં ગ્રંથસ્થ થયા છે.

ઉત્ક્રાંતિ ધગથ છતા, વ્યવસ્થાક નીવડે તેવી નાટ્યોપકારક વસ્તુવિધાનની હયાતી તેમને ઉત્તમગત થઈ જણાયે નહિ વળી, ગદ્યાભાઈની જેમ વિભાજનના પ્રયાસોની મુલવણી વખતે પણ અકાળ આવમાન નિમિત્તે છિન્નવાઈ ગયેલી કારકિર્દી લગભગ લેવાવી જોઈએ ટૂંકમાં, વિભાજક જેવા સુચિમિતની અગ્રેસરતા દ્વારા બંધાયેલી અપેક્ષાઓ પણ બર ન આવી નાટકથાળાઓને વિલાસમ્બાનો ગમવાને બદલે શિખરકેન્દ્રો તરીકે પ્રતિષ્ઠા અપાવવા માટે પ્રયત્ન પ્રયત્ન કર્યા તે તથા ગુજરાતી રંગભૂમિ પર નવતર વિષયના તેમ જ પ્રગતિશીલ વિચારશ્રોણીનાં નાટ્યો આપવાનો આરભ કર્યો તે આ બંરિમ્પર નાટ્યકારના નોધપાત્ર પ્રસ્થાન ગણાયે

વ્યવમાયી રંગભૂમિ વિશે દાઝ દાખવી તેના અનિષ્ટ શ્રમો ઉત્કર્ષ માટે કોઈ સુચિમિતે સક્રિય જલેમત ઉઠાવી હોય તેના વિભાજક કદાચ પહેલો છે એ આપવાદ જણાયે એટલું આશ્વાસન છે ખરું કે રંગભૂમિ-ઉદ્ભાવનું વિભાજનનું અધૂરું રહેલું કાર્ય દયકા પછી નટ નાટકાર ચન્દ્રવદન મહેતા સમર્પણીતે ઉપાયી લે છે જોકે, વિભાજકથી ઊલટું શ્રી મહેતા સ્વતંત્ર-સમાનર કામ કરતી કલાશોખીન રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિની આગેવાની લઈ વ્યવસાયી રંગભૂમિથી વેગળા રહી આ કામ પાગ પાડે છે, એટલે ધંધાદારી રંગભૂમિ તો એના નિષ્ક્રમ ક્રમમાં, જાણે ઉત્કર્ષની તમામ તકો ઉવેખી વેડફી આવનતિની અર્જામાં ખૂપતી જાય છે

રંગભૂમિ આવનતિના એ કરુણ રિત્રના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારતા, આખરી સમાપનમાં, રંગભૂમિ-સુધારણાના આ તમામ પ્રયાસો નિષ્ફળ ગયા જણાયે. વ્યવમાયી રંગભૂમિ વચ્ચે જીવી કામ કરનારા આ નાટ્યકારોને જેમ એ ક્ષેત્રમાં સ્થાપિત હિત બની બેઠેલા સહ વ્યવસાયીઓની જમાતની જડતા, નિગમરતા તથા ધંધાદારીપણુ સાચ્યા હશે એવીય વધુ કદાચ સાહિત્યકારોની-સામરવર્ગની રંગભૂમિ ઉદ્યમીનતા પણ કહી હશે ઉત્તરોત્તર શિષ્ટવર્ગમાં રંગભૂમિ વિમુખતા કેવી રીતે કેળવાતી ગઈ તેનું લાસણિક ઉદાહરણ પણ કદાચ રણછોડભાઈની કારકિર્દીમાં જ મળી રહેશે રંગભૂમિ તેમ જ સાહિત્યક્ષેત્રે નાટકને પ્રારભમાં ઉમંગકાળથી આવકાર આપનાર રણછોડભાઈ નાટકો અવશ્ય લખતા રહે છે, પરંતુ શરૂઆતના લોકપ્રિય નાટકોથી ઊલટું તેમનાં ઉત્તરાર્ધના નાટકોની શેઠી પાઠ્ય નાટકો જેવી ‘સાહિત્યિક’ ઢબની બની જતી જણાય છે ભવાઈ પ્રત્યેના ‘અભાવ’ દ્વારા તેઓ રંગભૂમિ તરફ વળ્યા હતા, પણ પોતે પુરસ્કારેલી પ્રવૃત્તિના અનિષ્ટથી જાણે વ્યાકુળ બની તેઓ ‘નિદાશુ ગાર નિષેધક રૂપક’ (૧૯૨૦) જેવું વિલક્ષણ નાટક લખી પોતાના નાટ્યવિષયક વિચારો તથા સાંપ્રત રંગભૂમિ અંગેના ઉગ્ર અણગમો વ્યક્ત કરી લઈ કર્તવ્ય-સંતોષ માને છે આ ઉપરાંત, વચમાં વચમાં ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, આનંદશંકર તથા ઉત્તમલાલ કેશવલાલ ઝવેરી જેવા સાતરો આ પ્રવૃત્તિમાં

રસ લંઘ સલાહસૂચન આપતા રહેતા. પરંતુ આવા છૂટક-અટક અપવાદો સિવાય, સમગ્ર વિલોકન પરથી એવી છાપ પડે ખરી કે ગુજરાતના સભ્ય સમાજે તથા સાહિત્યકારવર્ગે શિક્ષણ-સંસ્કારની આ સત્વચીવ પ્રવૃત્તિ પરત્વે એકપક્ષી અને નકારાત્મક વલણ અપનાવ્યું હોવું જોઈએ.

રંગભૂમિ પરત્વેના સભ્ય સમાજના પ્રત્યાઘાતી વલણનો સૂચક આલેખકાર નવયુગના નેતા ગાંધીજીનાં મંતવ્યોમાં પણ જોઈ શકાય. આફ્રિકાના નૈતિક વિજય પછીના સ્વદેશા ગમન દોરે, તેમનું દેરદેર ઉમળકાભેર સન્માન થવા લાગ્યું. ‘મોરબી’ના માલિક મૂળજી ભાઈએ પણ ગાંધીજીને આમંત્રણ આપી સત્કાર કર્યો. જતાં જતાં ગાંધીજી લામણિક શૈલીમાં કહેતા ગયા : “મૂળજીભાઈ ! મોરબીના બ્રાહ્મણ થઈ આ અધમ ધંધા આદર્યો ? બીજે કોઈ ધંધા ન મળ્યો ?” \* ગાંધી તત્ત્વજ્ઞાનના ત્રણ મૂળભૂત સિદ્ધાંતો પૈકી સત્ય-ઉપામનાની પ્રેરણા તો ગાંધીજીને આ ‘અધમ ધંધા’ એ ભજવેલા ‘સત્યવાદી હરિશ્ચંદ્ર’ નિમિત્તે જ થઈ ગણાયાં ધર્મથી માંડી જાતીય વિજ્ઞાન મુદ્દીનાં સર્વ જીવન પાસાં વિશે મૂલગામી વિચાર કરનારા ગાંધીજીના સમતોલ માનસે આવો બેધડક તથા નિરુત્સાહી અભિપ્રાય કેમ બાંધ્યો—વ્યક્ત કર્યો એ વિશે માત્ર વિસ્મય વ્યક્ત થઈ શકે. વળી, ‘૧૪’૧૫ નો આ મત પ્રાછળથી બેદલાયો કે કેમ એ પણ કમનસીબે જણી શકાયું નથી. ગાંધીજીના માનસને લક્ષમાં લેતાં એમ કહી શકાય કે તેમના નીતિચુસ્ત ( Puritan ) વલણે રંગભૂમિની અશ્લીલતા પરત્વે ટોણા માર્યો હશે !

રંગભૂમિ પરત્વે સાહિત્યિક વર્ગે કેળવેલી નિર્લેપવૃત્તિમાં અસહકાર તેમજ આડંબર પણ ભળ્યાં જણાશે. વીસમી સદીની પહેલી વીસીમાં નાનાલાલના ‘જ્યા-જ્યંત’ (૧૯૧૪) થી આકર્ષાઈ, રંગભૂમિના કર્તાહર્તા પણ તેની રંગભૂમિ-રજૂઆત માટે પ્રેરણા અને સામે ચાલી કવિશ્રીની રજા માગવા ગયા ત્યારે નાનાલાલે પોતાના સ્વભાવાનુસાર સંભળાવ્યું : “મારું નાટક ગુજરાતી રંગભૂમિ ત્રણસો વર્ષ બાદ ઝીલવા સમર્થ થશે. મારું અમર સર્જન એમ ફેંકી દેવાનું નથી. તરગાળો છોકરો જ્યા બને અને એવો જ અભણ તરગાળો જન્મત બને એ મને ન પરવડે.” †

\* રઘુનાથ બક્ષભટ્ટ : ‘સ્મરણમંજરી’, પૃ. ૨૧.

† રઘુનાથ બક્ષભટ્ટ : ‘સ્મરણ મંજરી’, પા. ૨૪. જોકે, રંગભૂમિએ આવા સાક્ષરી તિરસ્કારને ચલાવી લેવાને બદલે પડકાર્યો જણાય છે. નાનાલાલની ભાવના તથા ‘જ્યા-જ્યંત’નું વસ્તુ ગૂંથી લઈ રઘુનાથ બક્ષભટ્ટે નવેસરથી ‘શુંગી ઋષિ’ લખી કાઢ્યું અને ‘શુંગી ઋષિ સ્પેરયલ’ દાગ્રવવી પડે એવી લોકપ્રિયતા એ નાટકને મળી. ખુદ નાનાલાલે પ્રાછળથી કહ્યું : “ગુજરાતમાં આવા ચોર જન્મ્યા હશે એની મને ખબર ન હતી. અત્યા બધું જ મારું અને કશું નહિ..... મહેરબાની કરીને કોઈના નાટકની આવી દશા કરતો નહિ.” (પૃ. ૨૭.)



આંબરનો બીજો કિસ્સો છે 'કાન્ત' અંગે. 'દેશી નાટક સમાજ' માં નટુભાઈ મેનેજર તથા મોતીચંદ નંદવાણા દિગ્દર્શક હતા ત્યારે તેઓ 'કાન્ત' પાસે 'જીવીમ ટુલીયા' નો નાટક લખાવતા હતા એક વખત એક પ્રવેશ ફેરવાવવાના હેતુથી બને 'કાન્ત' પાસે ગયા, દલીલો સાંભળી, 'બેસો, હું સુધાડ છું' એમ કહી તેમણે તે તાળું ચાવી લઈ ખંડને અંદરથી બંધ કર્યો તથા ખૂણામાંથી એક ધોને ઉપાડી ગળ્યાં:

" તમને થોડી ધિમા કરવા માંગુ છું તમારી જાતના નાટકવાળાઓ, પ્રોફેસરને પણ નાટક સુધારવાની આજ્ઞા કરે છે? " સાધનસંપન્ન ગુજરાતી રંગભૂમિએ લાલક લેખકોની કૃતિઓ ન ભજવી તેનું કારણ સાહિત્યકારોની આવી વણછાજતી વર્તણૂક તથા પરમત પ્રત્યેની અસહિષ્ણુતામાંથી મળી રહે ખરું.

આવી સાક્ષરી વિડબનાની રંગભૂમિ માટે લખતા લેખકોએ અવગણના કરવા ઉપરાંત ઠેકડી પણ કરી ઘોચ એવુ જોવા મળ્યું. આ બાબતમાં મલિલાલ નળુભાઈ દ્વિવેદીના પ્રયાસો કદાચ અપવાદરૂપ લાગે ખરા. તેમના 'કાન્તા' નાટક પરથી તેયાર થયેલા 'કુશીન કાન્તા' તથા પૌરાણિક નાટક 'ગૃસિદાવતાર' દ્વારા તેમણે પ્રેમક તેમ જ સાહિત્યિકને સરખી સહજતાથી રીઝવ્યા જણાય છે નાટ્યકાર 'કાન્ત' ની ટૂંકી કારકિર્દી પરથી એમ કહી શકાય ખરું કે જેવી હતી તેવી રંગભૂમિ વિશે ગુજરાતી સાહિત્યકારોએ પ્રપન્ન કર્યા વિના આજ્ઞા છોડી દેવા જેવી ન હતી પોતાની વિશિષ્ટ મિશ્ર શૈલીના તેઓ માત્ર બે નાટક આપી શક્યા, પરિણામે 'કાન્ત'ની સમન્વધી શૈલીની પરપરા પણ બંધાતી રહી ગઈ.

અલબત્ત, રંગભૂમિ પ્રત્યેની આભાષિત નિમિત્તે વ્યવસ્થાથી શૈલીથી તદ્દન ઊલટા પ્રકારનાં નાટકોની સાહિત્યિક કે પુસ્તકિયા શૈલીની પરપરા દઢ થતી રહી ખરી અને ક્યારેક શિષ્ટ શૈલીમાં પણ ખપતી થઈ ગુજરાતી નાટક અંગે બે આત્મીય શૈલીનો ધ્રુવભેદ જોવા મળે છે તે આ કારણે ગુજરાતી નાટકનો વિચાર કરતી વેળા, ગુજરાતી રંગભૂમિ તથા નાટ્ય સાહિત્યને જદા જુદા તથાસવા પડે એ હકીકત નાટ્ય અભ્યાસીને વિલક્ષણ અવશ્ય લાગવાની

\* રઘુનાથ બક્ષભટ્ટ 'સ્મરણમંજરી', પૃ ૮૨ ૮૩

જે એક વખત લીલાબેન અયાનક 'એક જ ભૂલ'માં મળી ગયાં અને પહેલાં એક જ લેખકે સ્ત્રીઓને કેટલો અન્યાય કર્યો છે તેની સમીક્ષા કરવા બેઠા 'ચાંદનો પર્વત'ના સર્જક રમણભાઈ નીલકંઠને પણ ધંધાદારી નાટક ન હતાં ગમતા બળવતરાય ઠાકોરે તે " આઈ ડાન્ટ વોન્ટ ટુ સી તરગાલા બોયઝ બિઈંગ ગર્લ્સ " કહી જોવા આવતા નહિ, અને અમને પણ આ કહેવાતા ચોખ્ખીઆ સમાજની ઝાઝી પરવા ન હતી 'સ્મરણ મંજરી', પૃ. ૧૧૨.

વ્યવસાયી રંગભૂમિની વિકૃતિઓથી વાકેફ અભ્યાસીને સાક્ષરી સૂઝ સકારણ લાગશે ખરી, પરંતુ નિર્લેપતા, તિરસ્કાર તથા વિડંબના વગેરે રૂપે એ અણગમાનો જે નકારાત્મક આવિષ્કાર થયો એ પ્રત્યે ભાગ્યે જ કોઈ વિસ્મય કે અફસોસ કર્યા વગર રહે. સ્થાપિત હિંતોના સંકળમાં ફસાયેલી રંગભૂમિ આપમેળે સુધરે કે વિકાસ સાધે એવી શક્યતા આ અવલોકન પછી, ભાગ્યે જ રહી જણાય. એટલે તાત્કાલિક તો જે વિકટપ રહ્યા હોવા જોઈએ. કાં તો સાત-આઠ દશકાથી વિકસતી આવેલી સંસ્થાને ઠંડી નિષ્ક્રિયતા થી દૂભવા દેવી; કાં તો સાહિત્યકોએ-સામાજિકોએ તેની કાચાપલટનો પડકાર ઉપાડી લેવો જોઈએ. પોતાના સારસ્વત-ધર્મ તથા સાંસ્કૃતિક કર્તવ્યથી સભાન અને સુરચિ, શિક્ષણ તથા સંસ્કારસંપન્નતાની વિશિષ્ટ સરસાઈ ધરાવતો વર્ગ બીજો વિકટપ પસંદ કરે એવી જ અપેક્ષા રહે. પરંતુ વ્યવસાયી અનિયોની પકડ તોડવા પ્રસંગોપાત્ત ઉગ્ર ઉદ્ઘારો સિવાય ભાગ્યે જ બીજા નક્કર પ્રયાસો થયા છે એ જાણી એ વર્ગ પરન્વે રંજ થયા વિના રહેશે નહિ. પ્રસ્તુત કાર્ય દુષ્કર હતું એ સ્વીકારવા છતાં, રંગભૂમિની અવદેશનાં થોડાં કારણો પૈકી સાક્ષરી ઉદ્ભવની નહીં કારણ નહિ જણાય. થોડી સમાધાનવૃત્તિ અને થોડી કળ, થોડા સહકાર તથા થોડા સાહસથી કામ લેવાયું હોત તો ભલે આદર્શ રંગભૂમિનું નિર્માણ ન થાત પરંતુ નાટ્યસ્વરૂપ તથા રંગદેવતાની જે લાજ લૂંટાયા જેવું થતું તે ન થાત તથા જે થયું એને મુકાબલે સરવાળે લાભ થાત એવા વસવસા સિવાય ભાગ્યે જ બીજું કંઈ આ દુઃખદ પરિસ્થિતિ વિશે કહેવું ઉચિત જણાય.

આ સમગ્ર અવલોકન પરથી એ તારણ સહેલાઈથી કાઢી શકાય કે સદીભરની આ પ્રવૃત્તિ કેવળ રંગભૂમિની તખ્તાની પ્રવૃત્તિ હતી અને સાહિત્ય સાથે તેને ઓછામાં ઓછી નિસ્પર્શ હતી. આ પ્રવૃત્તિની ઉત્તરોત્તર અવનતિનાં કારણો પણ સંક્ષેપમાં ટાંકી લેવા જોવા ખરાં. વ્યવસાયી મનોવૃત્તિનું વર્ચસ, અપ્રગતિશીલ તત્ત્વોની નાગચૂડ, નિરક્ષરતાની જડતા, કલાતત્ત્વોની સદંતર ઉણપ, નાટ્યવ્યવસાયની હલકી માથાવટી, નાણાવિપયક સટ્ટાખોરી, અંગત શગદ્રોષ તથા વૈમનસ્ય, સંઘ બિરાદરીના સ્થાને તેજેદ્રોષ અને હીણી સ્પર્ધા, કારકિર્દીની અસ્થિરતા, (પિતે) આદરેલી પ્રવૃત્તિનાં દૂરગામી પરિણામો પારખવાની અશક્તિ બેદરકારી, સ્વિકર લખાવટને બદલે દરશ તથા ખર્ચાજ રજૂઆત વિશે વિશેષ ધ્યાન તથા ધન વ્યય, સમય પારખુ વૃત્તિની ઉણપ, સંસ્કારિતા માટે મથનારા અટપસંખ્ય નાટ્ય-કારોની ગૂંચળામણ, ક્ષેત્રનાગ વા નાસીપાસી: આવાં વિવિધ દૂષણો મર્મદાઓ વડે તેનું આંતરિક કહેવર દોદળું થઈ ચૂક્યું હતું તેમાં મનોરંજનના નવાં સાધનોની હરીફાઈ તેમ જ જગૃતિનાં નવાં પરિબળો અને કલાશોખીન નિર્વેતન રંગભૂમિના પસારથી પણ નિર્ણાયક અસર પડી.

રંગભૂમિ-દુર્દશાના આ ચિત્રમાં કેટલીક વિશેષતાઓ પણ જોવાની રહેશે. આં પ્રવૃત્તિએ 'લોકપ્રિયતા' યાદનો પૂરેપૂરો અર્થ સંકેત સિદ્ધ કર્યો કરેવાય. આજે ત્રાસદાયક લાગે તેવી 'વન્સમેર'ની ઢબે કૂંડા ભરી સ્થાસ્વાદ માણતો વિલક્ષણ વ્યાપક-ચાલકવર્ગ ઊભો થયો; બેજવાબદાર પ્રશંસા નિમિત્તે નટો વિશે ઘેલછા વધી અને કથાક-કથારેક કોઈ લેખકને માન મળતું થયું; કવિઓની ગીત-કડીઓ સાડલાં પાનિયાંની કિનારે પહોંચી; આવકજવકના આંકડા તથા આર્થિક સાલસના વિક્રમે નોંધાયા અને વાગોળવા ગમે તથા ઇતિહાસે નોંધવા પડે એવા સોનેરી દિવસો પણ ઊગ્યા આશ્ચર્યા-એની સરખામણીમાં, આજે જે જેવા મળે છે તે તે એ જાણેજાણીભર્યા અસ્તિત્વનો કેવળ કરુણ અવશેષ.

વળી, સૈકાબરની આ યાદગાર તવારીખમાં ગુજરાતી વ્યાપારવૃત્તિના પુરુષાર્થની સિદ્ધિ કડીબદ્ધ આલેખાયેલી કોઈને દેખાય તે નવાઈ નહિ. ચઢતી-પડતીનો અફર કુદરતી ક્રમ જેમ વ્યક્તિને તેમ સામૂહિક પ્રવૃત્તિને પણ વિલક્ષણ રીતે સ્પર્શે છે એની અદ્ભુત-સૃષ્ટિક લીલા પણ આ ઇતિહાસમાં અકબંધ સંઘસંઘેલી જોનાર જોઈ શકે. ચિંતતાની સૂગ તથા સામાજિકોની ઉદાસીનતા લોકહિતેથી પ્રવૃત્તિ માટે પ્રતિકૂળ નીવડે તેની કરુણતા પણ શોધનાર શોધી શકે. એક યુગને આવરી લેતી તવારીખમાં સદી-સંક્રમણ કરતા ગુજરાતી સમાજજીવનની તાદૃશ તાસીર તે એમાં મળી રહેવાની, પરંતુ આ દશ દસકામાં પથરાયેલાં પ્રકરણોમાં ઐતિહાસિક ઘટના તથા અગત્યની સાલવારીના અંતરંગમાં સંચાલકો, નટો, કસબીઓ જેવા રંગભૂમિરસિયાના નેપથ્ય જીવનની ચેમાંચક-રસપ્રદ સાહિત્યસામગ્રી પણ અટવાતી જણાય ખરી.\* ટૂંકમાં, ગુજરાતની વ્યવસાયી રંગભૂમિનું સો વરસોનું સુદીર્ઘ પ્રકરણ નાટ્યાત્મક ઢબે આરંભાયું—આટોપાયું જતારા. ભવિષ્યના અસ્મિતા-

\* “ દુનીયાની કોઈ પણ પ્રજાના ઇતિહાસની રંગીન બાતીને મુકાબલે જરાકે પાછી ન પડે એવી રંગભરી કલાણી સો વર્ષના ઇતિહાસમાં ગુજરાતી રંગભૂમિ-એ જોઈ છે. મૂળ શેખર્ટ બ્રુસને તે નાનું વિવેક વગરનું બચ્ચું દાખવે એવા સંસ્થાસ્થાપકો રંગભૂમિએ વિપુલ સંખ્યામાં જન્માવ્યા છે. ઈશ્કે મિજાજ તથા ઈશ્કે ઉકીકીનાં પણ પાસવાર દર્શાવે રંગભૂમિ પૂરાં પાડી શકે એમ છે. મુગલ સામ્રાજ્યે ન જોઈ હોય એવી ખાનાજંગી, સિઝર બોર્જિયાએ ન કરી હોય એવી ખટપટ, ઇતિહાસના કોઈ પણ નરવીરે ન દાખવ્યા હોય એવા ટેક અને સંકટપ આ સહુ આ સો વર્ષમાં જોનારને જેવા મળે એમ છે.” શ્રી. જયંતિ દલાલ ‘એક વાત : શતાબ્દી કોની?’ (ગુ. ના. ચ. મ. સ્મારક ગ્રંથ.)

શૌખીનો માટે આ અંગિની અપ્રાપ્ય બનતી જતી સામગ્રી ઇતિહાસબદ્ધ કરવા આ અગત્યનું સ્સપ્રદ સસ્કાર પ્રકરણ સવેળા અભ્યાસાવુ જોઈએ \*

એક સાથે ગૌરવ તથા તિરસ્કાર જન્માવતી આ વિલમણ પ્રવૃત્તિના વિસ્તૃત જીવન પટની સરખામણીમા તેનું ઐતિહાસિક પ્રદાન સ્વલ્પ હોય એ સ્વાભાવિક પણ ખરું આગળી ને વેંઢે ગણી શકાય તેટલા નાટ્યકારો, અપવાદમા ઉત્તમ ઠરે તેવી તેટલી કૃતિઓ, માત્ર આજીવન અભિનયનિષ્ઠા ખાતર આદરણીય બનતા નટો તેમ જ લોકપ્રિયતા પેટે સાચવવાની થતી ગીતરચનાઓ પૂરતો આ ફાળો મર્યાદિત રહ્યો જણાશે અઢળક ધનની ઊપલબ્ધિ કરનારા આ સૂત્રસંચાલકોએ ધાર્યું હોત તો પોતપોતાની સસ્થાઓના ભજવાતા નાટકો છપાવી શકતે, સુસજ્જ નાટ્યઘરો બધાવી શકતે, અભિનયકળા કે રંગવિધાન માટે ઉત્સુકોને પરદેશ મોકલી શકતે, શિશિત સભ્ય સમાજમા નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આકર્ષણ જન્માવી ઉમદા છાપ પાડી શકતે, સગ્રહસ્થાન વા સર્વરાગ્રહકોષ વડે પોતાની પ્રવૃત્તિનો ઇતિહાસ ઉલ્લેખ ચિરસ્થાયી બનાવી શકતે—આમ બન્યું હોત તો એક સદીની પ્રવૃત્તિ પછગ વેડફાયેલા કામ, શકિત તથા સપત્તિ રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષનું પ્રેરણાબળ બનત, પરંતુ આમ બન્યું નથી એટલી સખેદ નોધ જ આમા ઉમેરવાની રહે છે છતા, અતિકાંચકુપના ભેળસેળ વગરની સાદા ત હળવી રચનાઓ, ત્રણ-ચાર કલાક ચાલતી સમાજજીવનની દ્વિઅંકી નાટિકાઓ, ગીત-સાગીતમા વિવેક, ‘વન્સમેર’ પર સ્વૈચ્છિક કાપ, ભજવણીમા અવેતન કલાશૌખીનોનો સહકાર, નાટ્યનિર્માણમા નવીનતાઓનો સમન્વય—આ અને આવી સમપવર્તી જગરુકતા દ્વારા અવશ્ય રૂપે જીવતી રંગભૂમિએ પોતાની જીજ્ઞવિધા વ્યક્ત કર્યો આ રૂપ જણાશે આ જગરુકતા તથા ઉત્સુકતા સમાસર પુરસ્કારવાનું મુખ્ય કારણ એ ગણાય કે સામૂહિક સમભાવ વગર આવી લોકહિતેવી સસ્કારપ્રદ પ્રવૃત્તિ ન તો પોતાનું આતરસરવ પામી શકે છે, ન તો સમાજોપયોગી બની શકે છે

---

\* આ દિશાના ‘ગુજરાતી નાટ્ય મંડળ’ના પ્રયાસોને પ્રોત્સાહક સહકાર મળતો થયો છે

# સાહિત્યિક નાટક

છ

## પ્રથમ નાટકો

‘કવિપ્રયોજન, સાહિત્યપ્રકારો, કવનવિષય અને નિરૂપણમાં, એક ૯૪ થાઈમાં કહીએ તો સમગ્ર સાહિત્ય પ્રભાવિકામાં, ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી પડેલાં ફેર તેની પહેલાંનું સાહિત્ય અને તેની પછીનું સાહિત્ય, એમ બે વાસ્તવિક વિભાગમાં આપણા સાહિત્યને વહેલી આવે છે.’ હેમચંદ્ર (૧૦૮૮-૧૧૭૨)થી દયારામ (૧૭૭૭-૧૮૫૩) સુધીનું પહેલાં વિભાગનું સાહિત્ય ‘મધ્યકાલીન સાહિત્ય’ તરીકે તેમ ૯૪ નર્મદ દલપતની સાહિત્ય પ્રવૃત્તિથી આરંભાનું બીજા વિભાગનું સાહિત્ય ‘અર્વાચીન સાહિત્ય’ તરીકે ઓળખાવાય છે.\* આ બંને વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત હોય એ સ્પષ્ટ છે. આશરે માત્રાસો વર્ષના મધ્ય કાલીન સાહિત્યમાં બહુધા પદ્ય ૯૪ પ્રયોજાયુ જણાયે. જદ્ય નાવ પ્રયોજાયુ ૯૪ નથી એમ તો છેક નથી, પરંતુ ગદ્યનો વ્યાપક ઉપયોગ અપરિચિત રહેલા અને તેનું ખેડાસુ ન જેવું થયેલું જણાયે. બાહ્ય સ્વરૂપ પરથી આંતરિક સામગ્રી પર નજર કરતાં જણાઈ આવશે કે એનું વિષયવર્તુળ અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યને મુગબંધે નાનું છે અને તેમાંય કેન્દ્રસ્થાને ધર્મ છે. ગદ્યબદ્ધ, આ ગાળાની કેટલીક રચનાઓમાં જીવનનો ઉત્થાન તથા દેશકાળના સમકાલીન રંગો ઝિંજાતા આવે છે, પરંતુ એકદરે તેમાં ધર્મ તેમ ૯૪ મોખ સિવાયના ઈતર જીવન પુરુષાર્થો ઉત્કટતાથી ગૂંથાયા-ગવાયા જણાયે નહિ. સંક્ષેપમાં એમ કહી શકાય કે મધ્યકાલીન સાહિત્યસર્જન પ્રધાનતયા ધર્મમૂલક, પરલક્ષી, બોધક, ભક્તિરંગી તેમ ૯૪ પદ્યપ્રધાન હતું. આમાં, જીવનવિષયક તથા સમકાલીન સૃજકીય-સામાજિક પરિબળો પણ નિમિત્ત બન્યા છે એ ખરું એ ૯૪ રીતે, અર્વાચીન અભિવ્યક્તિને વિષયસામગ્રી તથા નિરૂપણપદ્ધતિ અંગે મળેલી મનમોહકતામાં પણ સંક્રાંતિકાળ દરમિયાનના તથા પછીના પ્રભાવક તથા નવજાગૃતિના બળોનો લાભ મળ્યો જણાવાનો. ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ ઔદિકતામૂલક, આત્મલક્ષી, સંસારરંગી તેમ ૯૪ ગદ્યાકાથી થતી આવે છે. સામાજિક વહીવટી ચિત્ર તથા પ્રથમ દ્રષ્ટિના પ્રભુશની ચેમાચકતા આવેખતા ‘ગુલાબ નાટક’ માં, લગ્ન, કબોડ તેમ ૯૪ સી કેળવણીના પ્રશ્નો આવેખતા રસુછેડભાઈના ‘જયકુમારીનો જય’ તથા ‘લલિતાદુ પદર્શક’ જેવા પ્રારભના નાટકોમાં, ‘સાસુ વહુની લગ્નઈ’ અથવા નર્મદ દલપતની સમાજસુધારાની કવિતામાં આ સામાજિક-આમાજિક સદર્ભ નો પ્રવાહ પવટે સ્પષ્ટ જોઈ શકાયે. સ્વદેશાભિમાન દ્વારા ઉત્તેજિત થયેલી રાષ્ટ્રીય જાગૃતિ

\* જુઓ શ્રી અનંતરાય મ રાવળ કૃત ‘ગુજરાતી સાહિત્ય (મધ્યકાલીન)’, પૃ. ૧૪.

પસ ‘હિદુઓની પડતી’, ‘હુન્નરખાનની ચઢાઈ’, ‘જગત ઈતિહાસના સળંગ’ જેવા નવા નવા વિષયના નિબંધોમાં પ્રતિબિંબિત થયેલી માનુષ પડથે આમ ધર્મોત્તર માનવ પુરુષાર્થોના પણ રસિક પ્રેરક બયાન મળતા થાય છે પરલોક પ્રીતિ તથા ઈશ્વર આદરને બદલે માનવીય ગૌરવ તેનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ, તેના ઊર્મિ-આવેગો, તેનું અગત જીવન, તેની સામાજિક રહેણીકરણી તથા નીતિ-રીતિ વગેરેમાં સર્જક માનસને રસ પડતો થાય છે અને સાહિત્યકારો માટે વિષયવર્તુળ વ્યાપક બને છે ‘કવિચરિત્રો’ જેવું ચરિત્રાત્મક સાહિત્ય તથા નર્મદની ‘જેસ્સા’ પ્રેરિત ઊર્મિકવિતામાં આના લાગણિક દ્રષ્ટાંતો જોઈ શકાય આત્મલક્ષી તથા ઊર્મિપ્રધાન બનતી કવિતા પ્રકૃતિકાવ્યો, વર્ણનકાવ્યો, પ્રણય કાવ્યો તથા સુધારા અને દેશદાઝ જેવી નવી જીવનભાવનાનાં ઊર્મિકાવ્યો દ્વારા સમૃદ્ધ બનવા માડે છે વળી, નવા અભિવ્યક્તિ માધ્યમ પેટે ગદ્ય હાથવગુ બનતું આવે છે પરિણામે, નવલકથા, નાટક, નવલિકા, નિબંધ, આત્મકથા, ચરિત્રકથા, રખાચરિત્ર, પ્રવાસવર્ણન, પત્રકારિત્વ તેમ જ વિવેચન જેવા નવેસરથી ખેડાતા ગદ્યપ્રકારો દ્વારા નવો સાહિત્ય ઇતિહાસ સર્જાતો થાય છે તો નવી કેળવણી નિમિત્તે વધતું જતું અપરજ્ઞાન, મુદ્રણકળાની સુવિધાની સુલભ થયેલી સવલત, સાહિત્યવિવેક વગરનો લેખન-ઉત્સાહ વગેરે કારણોભર અર્વાચીન કાળની જગૃતિના ટાણે અર્ધું ભણેલા લેખકોની છાપાળવી ચોપાનિયા-પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે સાહિત્યિક અરાજકતા પણ જેવા મળશે ખરી નાટ્ય-સ્વરૂપને પણ આ અત્યુત્સાહની પ્રતિકૂળ અસર થયા વિના નથી રહી ગુજરાતી સાહિત્યના નાટ્ય પ્રારભ અંગે શરૂઆતના નાટકો હવે જોઈ શકાય

સાલવારીની દ્રષ્ટિએ, કવિ દલપતરામ ગ્રાહ્યભાઈએ “અગ્રેજી ગ્રથના આધારથી” ગુજરાતીમાં ઉતારેલું “લક્ષ્મી નાટક” (૧૮૫૧) પહેલું આવે મૂળે તો આ કૃતિ એરિસ્ટોફેન્સના ‘થ્યોટસ’નું ભાષાતર કહેવાય, પરંતુ “ગુજરાતી લોકોના સમજવામાં બરાબર આવે એટલા સાફ અમે ગ્રીક લોકની ચાલ છોડીને હિંદુ લોકની ચાલ લીધી છે, અને મૂળ નાટકનું નામ થ્યાતસ છે તે થ્યાતસ તેમનામાં ધનનો દેવ હોતો, માટે અમે અમારા નાટકને લક્ષ્મી નામ આપ્યું છે”\* એટલે આ કદાચ પ્રથમ ગુજરાતી વેદાંતર કહી શકાય સંવેષમાં નાટ્યવિષય સમજાવી, કર્તા બોધપાઠ પણ તારવી બતાવે છે કે “આ નાટક વાંચીને સજ્જન લોકો સારથિ એટલે લેશે કે અન્યાયથી, અધર્મથી તથા ચાડિયાપણાથી ધન પેદા કરવું નહિ”†

\* લેખકની પ્રસ્તાવના, પૃ ૨-૩

† એજન, પૃ- ૪.

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો પ્રાગભ પ્રાચીન ગ્રીક નાટ્યસાહિત્યની એકાદ કૃતિથી થતો જણાય એ ઉકીર્ણ સ્થિતિ લાગશે ખરી, પરંતુ ઐતિહાસિક નીવડે એવી ગુણવત્તા રૂપાંતર માં આમેજ થઈ જણાયે નહિ વસ્તુની નાટ્યમમતાનો અભાવ સાચવા ઉપરાંત, આંધળી લક્ષ્મીની નાટ્યાંગભૂત કલ્પના પણ સુગમ કે અસરકારક નહિ લાગે. કવિનું નાટ્ય-નિયોજન જોડે વિશિષ્ટ કે વાચ દલપતરામે સાત દશ્યો ગોઠવી દરેક માટે 'સ્વાંગ' શબ્દ વાપર્યો છે ભવાઈમા વેશના પર્યાય તરીકે છૂટથી વપરાતો આ શબ્દ ખાસ કોઈ હેતુપૂર્વક પ્રયોજાયો છે એમ નથી અલબત્ત, રૂપાંતરમાં કેટલાક ભવાઈ-સંસ્કારો અચૂક મળી રહવાના. ફાતમાબીબી, તેના મુસ્લિમ ઈશ્કી મુવાન તથા ભીમગ્ર અંગેનું છટ્ટા સ્વાંગનું સ્વતંત્ર વસ્તુ ભવાઈની સીધી છાયા દર્શાવે છે આરંભથી અંત લગી હાજર રહેતું, રંગલાની યાદ આપતું ભીમગ્ર જેવું આખાગેનું તેમ જ નીચલા થરનું (Vulgar) પાત્ર તથા ગાપડે અને ચાડિયો જેવા તળપદા પ્રાકૃત પાત્રો પણ ભવાઈ પરપરાનાં લાગશે આ ઉપરાંત, પાત્રોના પરસ્પરના તિરસ્કારયુક્ત ઉદ્બોધનો, તુચ્છકારભર્યા સંવાદોની આપ લે તથા બોલાતી ભાષાની અસભ્યતા વગેરેમા ડેકાતી અસસ્કારિતામાં પણ ભવાઈ સગાઈ છતી થાય ખરી ઉકીર્ણતામાં, નિર્લજ્જતા તથા અસ્થિતતા બાનત ગુજરાતી ભવાઈ તથા ગ્રીક "ઓલ્ડ કોમેડી"માં ધણું સામ્ય જેવા મળે તેમ છે, એટલે કતનિા તેવો ઇંચદો હોય તો પ્રસ્તુત કૃતિ એક વફાદાર રૂપાંતર ગણાય!

ગ્રીક વાતાવરણ બીજીરીતે પણ વ્યક્ત થયું જણાયે ધનવતરિનું દેવળ (પૃ. ૨૬), જૂઝીશિયાલને લાવતા આગળ ભૂંગળું બજાવવું (પૃ ૨૮), શહેરના લાંચિયા કામદાર (પૃ ૩૭) તથા પૈસાદારને ત્યાં નૃત્યકાર હોય એવા ઉલ્લેખો ગુજરાતી કરતાં ગ્રીક જીવનના વિશેષ લાગવાના સમકાલીન ગુજરાતી સમાજના સંદર્ભો પણ જાહેમતપૂર્વક પ્રયોજ્યા છે ખસ ગાવડોને ત્યાં લક્ષ્મીનો વાસ (પૃ ૮), વડનગરા નાગરનું વાંકપણું (પૃ. ૧૨), જાદુજી રજપૂતને ત્યાં દીકરીને જનમતા પેત દેવાતા કસ્ટૂઆ (પૃ. ૧૩), સરકારી ફોજ (પૃ. ૧૩), અગદાવાદી ધડિયાળ (પા ૧૪), પાલોતાણાનાં પારસનાથનાં દેરાં (પૃ ૧૪), ગુજરાતના દેવ યજ્ઞેનાથ અને ગૈંસાઈનો વાર્તાલાય (પૃ ૬૫) એ સમકાલીન જીવનરંગોનો ચિતાર લેખાપ પરતુ ગ્રીક-ગુજરાતી સંસ્કારરંગો સેજભેજ હોવાથી એકંદરે સુરેખ ચિત્ર ઉપસ્થાપિત હોવાય નહિ.

સાંપ્રત રંગો ઉપસાવવામાં ભાષાએ પણ ભાગ ભજવ્યો છે. લખાણ માટે વિશિષ્ટ ભાષાશૈલી પ્રયોજવાને બદલે દલપતરામે બોલાતી ભાષાના ચબ્દો-લક્ષણો\* ઉપયોગમાં લીધા છે તે વાતાવરણની તાદશ્યતા પેટે કે શૈલીવિષયક ઉણપ નિમિત્તે યોજવા છે તે કહેવું સહેલું નથી, પરંતુ એટલું અવશ્ય કહી શકાય કે બોલાતી ભાષાની ગાળો તથા ઈતર વાક્યછટા દ્વારા કૃતિમાં અશ્લીલતાની છાંટ ઉપસી છે—એ પણ સમકાલીન રંગ ખસે! એટલું ખરું કે આ બોલચાલના ચબ્દો-વાક્યો દ્વારા ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભ વેળાની ભાષા સ્થિતિનું ચચાર્થ ચિત્ર મળ્યું. પરંતુ ‘જે’ તથા ‘જેમકે’ અને ‘કેમકે’ યી શરૂ થતા વાક્યોની કિલ્લતા તથા નિરર્થક પદવિન્યાસની કૃત્રિમતાઈ એ સમયની ભાષાની નહિ પણ કવિની ભાષાંતર-આવડતની ઉણપ અંગેની હોવાનો સંભવ છે.

મૂળ વસ્તુ ગ્રીક, ભાષાંતર માટે આધાર પેટે ‘અંગ્રેજી ગ્રંથ’, વેશાંતર ગુજરાતીમાં, નિરૂપણ સંસ્કાર ભવાઈના તથા ભાષાવિષયક-સમાજવિષયક સાંપ્રત રંગો—આવી આવી ખાસિયતોવાળું ‘લક્ષ્મીનાટક’ નાટક અંગેની કોઈ અપેક્ષા ભાગ્યે પોષી શકે પણ, “સજ્જન લોકો સારંચ લે” તથા “ગુજરાતી લોકોના સમજવામાં બરાબર આવે” એવા દલપતરામના બે મૂળ હેતુ તાત્કાલિક બર આવ્યા હશે ખરા.

નાટક તરીકે ઓળખાવાયેલી તેમની બીજી કૃતિ ‘શ્રી સંભાષણ’ (૧૮૫૬) સ્વતંત્ર રચના ગણાય, કેમ કે પ્રથમ રૂપાંતરથી ઊલટું, આ ‘સંભાષણ’ “કલ્પના કરીને મેં બનાવ્યું છે.”† એ મૌલિકતા નાટ્યોચિત સામગ્રી કે નાટ્યસંવિધાન નિમિત્તે વ્યક્ત નથી થઈ પણ શૈર્ષિક દ્વારા કર્તાએ સંવાદપ્રધાન નિરૂપણનો નિર્દેશ અવશ્ય કર્યો છે. ‘લક્ષ્મી નાટક’માં જેમ ‘સ્વાંગ’ તેમ અહીં છે ‘પ્રકરણ’. એકંદરે તો નાટક તથા નવલ-

\* જુઓ: સમા (વખત), માર્ગવડે (મહાદેવે), નિસરો (નીકળો), કહે છે (કહે છે), બોલ માં (બોલીય નહિ), આખ્યો (આખો), ડંડ (દંડ), હોવે (હા), ધર્મિકુ (ધવકું), સાટે (ખાતર) પ્રાણી (પુષ્પી), સુષે (સિંધિ), મસ્તાઈ (મસ્તી), (હિંદીની અસર તળે) બિગાડિયે, ખાસ (વાસ), નામુકર, તોમન, તથા કર્તા પ્રમાણે ક્રિયાપદનું બહુવચન ‘ભાષણો...જતીઓ.’

‡ ‘કેમ જે તમારૂં કલ્યાણ ઈચ્છનાર હું છું’ (પૃ. ૫), ‘નું મારો ચાકર ઘણો યથો છું’ (પૃ. ૫), ‘કેમકે તે’ નિર્લજ્જની રીતે એને પુછ્યું તે સાડ’ (પૃ. ૭), ‘તે શી બીક મને’ કહો’ (પૃ. ૧૫), ‘અમે તમને કશબણને ઘેર આપનાર નહી’ (પૃ. ૧૭), ‘લાખ વિના તમે જરૂર જુહું નહિ બોલો’ (પૃ. ૧૭) વગેરે.

† ‘પ્રસ્તાવના’.



કથાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો દલપતરામને આ તબક્કે સ્પષ્ટ બન્યાં જણાતાં નથી. નાટક એટલે સંવાદ એવા તળપદા ખ્યાલથી તેઓ પણ દોરવાયા હોય તો નવાઈ નહિ. સ્થળ-સમયની સાથે સાથે દશ્ય તેમ જ અંક બદલાતાં રહે એ નાટ્યવિધાનની તાર્ત્વિક સૂઝ ઊગી જ જણાતી નથી, સિવાય કે કવિએ નાટકને કેવળ પાઠ્ય સાહિત્ય તરીકે ઉપાસ્યું હોય !

“પછી તેપાર થતાં વાર થઈ, ને બાર ઉપર પાંચ વાગતા હીરાચંદ શેઠને ઘેર પહોંચ્યા.....ઘર બહાર ઉભાં રહીને ચાકરને કહેવા મોકલ્યો,” “ચાકર અંદર જઈને સંદેશો કહે તે તથા આ આગંતુક સ્ત્રીઓ ઘરમાં જઈ વાત કરે ત્યારે તથા ‘બીજે દણડે કહે છે’ એવી રજુઆત હોય ત્યારે સ્થળ-સમય ફેરવાવા છતાં પ્રવેશ બદલાયા વિના ‘પ્રકરણ’-નો સંવાદ-દોર સતત ચાલ્યા કરે ! આમ, ‘પ્રકરણ’ની માંડણી તથા વૃત્તાંતાત્મક કથન-રીતિ નવલકથા ઢબની લાગરાની. વળી, કેવળ ‘સંભાષણ’ નો હેતુ પણ સિદ્ધ થયો ન કહેવાય કેમકે લગભગ સંવાદે સંવાદે લેખક સદીક સૂચનો કરતા રહ્યા છે; § આવાં ટીપ્પણ તથા સમજૂતી દ્વારા પણ દલપતરામે નવલકથાકારસહજ છૂટ લીધી કહેવાય. પરંતુ આ રચના નાટક નથી તો નવલકથા પણ નથી. પ્રસ્તાવનામાં લેખકે ‘વર્ણન’ શબ્દ પણ વાપર્યો છે, એટલે પ્રથમ કૃતિની જોમ જ રચનાવિધાન વા સાહિત્યપ્રકાર અંગેની ખૂબી કંતિને પ્રત્યક્ષ થઈ જણાયે નહિ; કંતિને મન આ મુદ્દો પ્રધાન ન પણ હોય. લેખકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તો ગુજરાતના સામાજિક રીતરિવાજોનો તથા ખાસ કરીને સ્ત્રીમાનસનો અંગ્રેજીજનોને પરિચય કરાવવાનો જણાય છે. †સારી-નરસી દેવો, ચાલચલગત રહેણીકરણી, માન્યતા તથા ભાષા-લઢણ દ્વારા પોતાના સમયના અમદાવાદી જીવનની તાદ્ય તાસીર દર્શાવી દલપતરામે એ કામ સફળતાથી પાર પાડ્યું છે ખરું. ‘લક્ષ્મી નાટક’-ની માફક અહીં પણ ભાષા વધરાઈ છે બોલચાલની, પરંતુ રૂપાંતર નિમિત્તે અગાઉની કૃતિની કિલ્બટતા આમાં જણાયે નહિ; ઊલટું ટૂંકા, સચોટ તથા શુદ્ધ વાક્યો દ્વારા, મર્યાદિત શબ્દભંડોળ છતાં, કંતિએ સંવાદ અંગે કંઈક સભાન પ્રયાસ કર્યો લાગ્યો. ઉચ્ચારણ મુજબના શબ્દોનું પ્રમાણ ઘટ્યું છે, છતાં ભાષાની અચિદતા છેક દૂર

\* પ્રકરણ ૧, પૃ. ૭.

§ “કંઈ ફીકર નહીં, મારે શુકન થયાં, ભાઈ તારી વાણી ફરજે”. મંછીના આ સંવાદોદયાર પછી લેખક કીંસમાં સમજૂતી ઉમેરે છે: “મતલબ કે મારે પણ દિકરો આવજો ને આ રીતે લુગડાં બગાડજો”. પ્રકરણ ૧, પૃ. ૧૯.

† “ગુજરાતી ભાષા તથા ચાલ વિષે જાણવા સારું સાહેબ મોસુફને વારતે આ વર્ણન કલ્પના કરીને મેં બનાવ્યું છે”. ‘પ્રસ્તાવના’.

નથી થઈ. કોળી કોળણની લગ્નઈ તથા બાળકોની ગાથાગાળી વાસ્તવશોખીન વાચકને પણ ભાગ્યે રૂ. ૧ સાંપ્રત સમાજસ્થિતિ તથા ભાષાવિષયક લાક્ષણિકતા દર્શાવતી આ રચના નાટક કરતાં સાહિત્યિક-સામાજિક સંક્રાંતિના વચગાળાની વાસ્તવલક્ષી કૃતિ તરીકે નોંધી શકાય.

ગુજરાતીમાં નાટ્યબંધનની વ્યવસ્થિત માંડણી જોવા મળે છે ‘ગુલાબ’ (૧૮૬૨)થી; માટે જ સાલવારીની દૃષ્ટિએ પાછળ હોવા છતાં નગીનદાસ તુળસીદાસ મારફતે (૧૮૪૦-૧૯૦૨) ની આ રચના પ્રથમ નાટક ગણાય છે “ગુજરાતીમાં હજુ સુધી આજુ નાટક લખાઈ નથી ને આ પેળું છે”\* એવા લેખકના ઉદ્દગારોમાં તેમના પ્રસ્થાનની સભાનતા સાથે પોતાની મર્યાદાની સભાનતા પણ જોવાની. ‘મને સંસ્કૃત ભાષા આવડતી નથી માટે તેમાં નાટકો કઈ પ્રકારે લખાય છે તે વાતની મને ખબર નથી.’ હુંએવી ચોખવટ છતાં સંસ્કૃત શૈલીના નાટ્ય મંસ્કાર સહેલાઈથી શોધી શકાયે મંદાકાંતાના મ્લોકવાળા મંગળાચરણના નાટ્યપ્રારંભ ઉપરાંત શાદૂલ, શિખરિણી અને અનુષ્ટુપ તથા સંસ્કૃત છંદોનો ઉપયોગ તો થયો છે જ, પરંતુ નાટકની કવિતા-પ્રચુર લખાવટ પણ સંસ્કૃત પરિપાટોની જણાવાની. સંસ્કૃત શૈલીનો એક પ્રસંગ X વિગતે જોવાથી આ મુદ્દો તો સંદિગ્ધ નહિ રહે, પરંતુ સંલેખકની મૌનિકતાનો પણ અણસાર મળી રહેશે :

ગુલશી : (એક સાસે દોડી) આ જોઈ લે પકડી કેની ? પણ જો કમળા આટલો બધો આતરસેવો મારી ચોળીને તે બસ્યો છે, તે હુ ચાંસુ મરું નહીં ? જો કેવી સજ્જડ બેસી ગઈ છે ?

કમળા : તેમાં મને શું કહે છે ? તાર પછી તો તું ચોજ પહેરતી હતી ને તી દલાડે નાની ને આજે પડી કે ? ખાસી વાત ?

ગુલશી : લે જોઈ લે આ. (હોરણીનો છેડો ઉઘાડી બતાવે છે) આ કેવો કાપો પડ્યો છે? હવે મને તણાય નહીં ?

કમળા : એમાં મારો યો વાંક ? લે આ દોરો ઉતરડી નાંખ્યો, પણ વાંક તારો પોતાનો જ છે કે તું તારા ચરીરને ખીલવા દે છે.

\* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧. (આ. ૨, ૧૯૫૮)

હું એજન

X અ. ૩, પ્ર. ૨. (પૃ. ૫૬)

શકુન્તલના સખી વિનોદની યાદ અપાવતા આ પ્રસંગ ઉપરાંત, ભોગીલાલના અંગરખામાં કાંઠો ભરાય છે તે નિમિત્તે ગુલબી તરફ જોઈ રહેવાનો પ્રસંગ \* ‘વિક્રમોવર્ધીય’-ની તથા ગુલબી-કમળાના સાસરે જવાનો આખો § પ્રસંગ શકુન્તલા વિદાયના પ્રસંગની સીધી છાપ સૂચવે છે. એટલે લેખકના સ્પષ્ટ ઈનકાર છતાં ‡ એમ લાગે છે કે ગુલબી તથા આ પ્રથમ સ્નાતકે ખાસ કરીને કાલિદાસનાં નાટકો રસપૂર્વક વાંચ્યા હોવાં જોઈએ એટલું જ નહિ, એ દ્વારા તેમાંની રસસુષ્ટિ ગુજરાતીમાં ઉતારવા પણ તે પ્રેરણા હોવા જોઈએ.

“મિ’ આ નાટકનું બંધારણ અંગ્રેજી નાટકો પરથી બાંધેલું છે” † એમ કહી કર્તા કદાચ સંસ્કૃત કરતાં અંગ્રેજી નાટ્યશૈલી પોતે વધારે સભાનતાથી ઝીંકી છે એ હકીકત આગળ કરવા ઈચ્છતા હોય એમ બને. નાટકના સંબંધમાં ‘બંધારણ’ શબ્દ પહેલી વાર વપરાયો એમાં સ્વરૂપવિધાનની સૂઝ ઊગી ગણાય. ખરી વળી, ‘સ્વાંગ’ તથા ‘પ્રકરણ’ નું સ્થાન લે છે અંક તથા દશ્યની યોજના મંગલાચરણ પછીને ‘પ્રોલોગ’ કબનો પ્રવેશક, નાટકોનાં પાત્રોની યાદી, પાત્રોની આવન જવન તથા વર્તન અંગે સૂચનો તેમ જ સંસ્કૃત છંદોના બંધારણમાં લીધેલી હિમતભરી છૂટ એ પણ અંગ્રેજી-આદર્શની જ પ્રેરણા.

અંક બીજા તથા ત્રીજા વચ્ચે લેખકે પૂરાં પદર વર્ષની છૂટ લીધી છે તેમાં કદાચ પશ્ચિમના નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંત પ્રમાણે કાળમાનનો સંધિભંગ થયો જણાય ખરો. અલબત્ત, શેકસ્પિયરે સ્થળ સમયની એકસૂત્રતા પોતાનાં નાટકોમાં, ખાસ કરીને ‘રોમાન્સ’ પ્રકારની રચનામાં બહુધા પાળી જણાતી નથી આ પૈકીના ‘ધ વિન્ટર્સ ટૂલ’ માં ખાસતો સોળ વર્ષની છૂટ લેવાઈ છે— નગીનદામને જે તેની પ્રેરણા મળી હોય તે આ રાધિ-ભંગ વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય.

\* અ. ૩, પ્ર. ૩ (પૃ. ૬૭).

§ અ. ૫, પ્ર. ૪ (પૃ. ૧૨૦-૧૨૧).

‡ જરા જુદી રીતે એકસર કરેલાં જોઈ શકાય ખરો: “એ નાટકમાં કોઈ કોઈ વિચાર બીજા ગ્રંથો જે મારા વાંચવામા આવ્યા છે તેમાંથી આજુબાજુમાં આવી ગયા હશે તે માટે વાચનારે મને માફ કરવો”.—ન. પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧. પોતાના પ્રયોજન, પ્રેરણા તથા શૈલી વિષે પ્રસ્તાવનામાં આટલી વિસ્તૃત ચોખવટ પણ પહેલી જ વાર જેવા મળતી યાય છે.

† પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૦

ખૂબી તો એ છે કે આ પંદર વર્ષના સમયગાળાની વાત કહેવા લેખકે ‘કોરસ’\*ની યોજના કરી છે ! એમાં લેટિનની અસરનું પરિણામ પણ જોવાયું છે.† ‘કોરસ’ વિશે કર્તાનું મંતવ્ય આ રહ્યું: “નાટકમાં દર એક અંકની શરૂઆતમાં (કોઈ કોઈ વખતે) મંગલાચરણ આવે છે તેને અંગ્રેજીમાં કોરસ કહે છે અને એ ઘણા એક માણસો સામટા બોલે છે.” ‡ ‘મંગલાચરણ’ તથા ‘દર એક અંકની શરૂઆતમાં’ એવા ઉલ્લેખો પરથી આ અંગે વ્યવસાય નાટ્યશૈલીના સંસ્કાર જિવાયા હોય એવું અનુમાન કરવાની લાલચ થાય ખરી કોઈ પ્રચલિત નાટ્યશૈલીના સંસ્કાર વ્યવસ્થિત રીતે જિવાયા હોય એવું ‘ગુલાબ’ માં સૌ પહેલાં જોવા મળે છે, એ તો ઠીક એક સાથે બે-ચાર શૈલીઓની છાપ જિવાઈ હોવાથી ‘ગુલાબ’ નો પ્રથમ નાટક તરીકેનો દાવો બેવડો દઢ થયો ગણાય !

સમયના સંધિભાગની નાટકના ‘બંધારણ’ પરન્વે પ્રતિકૂળ અસર પડે એ હકીકતથી ખુદ કર્તા પણ અસલામ નથી રહ્યા. નાટ્ય-પૂર્વાર્ધના બે અંકો તથા નાટ્ય ઉત્તરાર્ધના ત્રણ અંકો વચ્ચે “કંઈ જ સંબંધ નથી એવું કેટલાકને લાગ્યો” એમ કહી તેઓ ઉમેરે છે: “પણ ઉંડી નજરે જોતાં માલમ પડ્યો કે તેઓમાં સંબંધ છે”.× લેખકે સ્વયં આવો કોઈ ‘સંબંધ’ દર્શાવી આપ્યો નથી. નાટ્ય-પૂર્વાર્ધની જેમ નાટ્ય ઉત્તરાર્ધમાં પણ ભોગીલાલનું પાત્ર નાપકપદે છે એ હકીકત નિમિત્તે ઉપરછલ્લી એકસૂત્રતા જડી રહે નવી કેળવણીનાં રૂઝાં ફૂળને નાટ્યવિષય માનીએ તો વિષયગત સળગસૂત્રતા પણ મળી રહેશે. નવી કેળવણી દ્વારા સાંપડેલી નૈતિક હિમત બેધડું ફૂળ અપાવે છે અને એ કથા બે ભાગમાં કહેવાઈ છે. આ નૈતિક હિમત વડે—ભોગીલાલ લાય-ગુણવતની વહીવટી બદી સામેની લડતમાં જાહેરજીવનમાં જથ્થા મેળવે છે તેના પ્રારંભના બે અંક તથા એ જ હિમત દ્વારા તે વ્યક્તિગત જીવનમાં રૂઢિલગ્નને પડકારી સ્નેહલગ્નનું પ્રણયશુભ મેળવે છે તેના ઉત્તરાર્ધરૂપ ત્રણ અંક એમ સામાજિક તેમ જ વૈયક્તિક જીવનના કોય માટે નવી કેળવણીને બિરદાવવાની કર્તાની નેમ સમગ્ર નાટક દ્વારા સર્વાંશિ બર આવી ગણાય.

પરંતુ વસ્તુ દોરનું આવું સૂક્ષ્મ સાતત્ય નાટકની શિથિલ સંકલ્પના માટે જ થાવડપ બની ચકશે નહિ. આ મંચાડી નાટકમાં એક દ્વિઅંકી તથા એક ત્રિઅંકી એમ બે નાટક જોડી દેવામાં આવ્યાં હોય એવું લાગે તે છોક્ર આકારણ નથી. બન્ને ભાગને સાંકળવા માટે કર્તાને

\* પૃ. ૫૧.

† શ્રી. ચન્દ્રવદન મહેતા. ‘ગુલાબ’ નામનો પ્રવેશક, પૃ. ૧૫.

‡ પાદટીપ, પૃ. ૫૧.

× પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૦.

‘કોરસ’ પ્રયોજ્યું પડ્યું છે. ગુલબી કમળા યુવાવસ્થામાં પ્રવેશ છે એ કહેવા સિવાય ‘કોરસ’ નો બીજો કોઈ આશય પણ નથી વળી, જેમ નાટ્ય પૂર્વાર્ધના પાત્રો પૈકી નાયકપાત્ર ભોગીલાલ સિવાય બીજા કોઈ ઉત્તરાર્ધમાં ટેખાતા નથી તેમ શીર્ષક પાત્ર, નાયિકા ગુલાબ વિશે છેક ત્રીજા અંક સુધી નથી નાટ્ય પ્રવેશ કે નથી નાટ્યોત્તર નિર્ણયક જણાતા કારણસેપથી નાયક-નાયિકાના પ્રણયસબંધ અંગે ઉભો થતો વય ભેદ પણ અરુચિકર લાગે ખરો સરકારકુન સામેની ન્યાયનિષ્ઠ જોવાદ તથા ગુલબી સાથેના પ્રણય-સાહચારના બે વસ્તુ તંતુનો કાર્પવેશ પણ અવઢવ બન્યો જણાયાનો બની કથાભાગના પ્રસંગો પરસ્પર સાકળી લઈ સમાપ્ત વસ્તુવિકાસ આલેખાયો હોત તો, પ્રણયસબંધના વિકાસની સ્વાભાવિકતા, ભોગીલાલના પાત્રચિત્રણની સુરખતા તથા ‘ભૂતરના દુઃખ’ દર્શાવવાની નાટ્યસ્થ નેમની વેધક અભિવ્યક્તિ જેવા લાભ મળત એમ ગણાવી શકાય, પણ નાટ્યવિધાનની સઘળી ખૂબીઓ પ્રથમ નાટકમાં એક સામટી જેવા શની મળે !

મૂળે તેમણે વસ્તુ કમની નવલકથા ઢમે માણ્ણી કરવાનું ઉચિત માન્યુ જણાય છે, પરિણામે કેટલાક ટૂકા નિર્ણયક પ્રવેશો પણ ચોજના આવે છે \* આથી ઉલટુ, નવા પ્રવેશની જરૂર હોય છતાં એક જ પ્રવેશમાં સ્થળ બદલાય એવું પણ બન્યું છે § અંક ધના પ્રવેશ ઉમા ઘરમાં મેઘા પર તથા જાડ પર એમ ઘટના-સ્થળ અવારનવાર ફેરવાયું હોવાથી એક જ પ્રવેશમાં નગીનદાસે સ્થળ અંગેના સંધિભગમાં પણ સારી છૂટ લીધી હોવાય ! પ્રસંગપ્રધાન આયોજનના કારણે પાત્રચિત્રણ તેમ જ વસ્તુવિકાસનું સાતત્ય પણ જળવાયુ જણાશે નહિ એક પ પ્રવેશ ઉમા, ગુલાબ કમળાના પ્રણયવ્યવહાર અંગે તેમની માતા ધનકોરના વિરાધ તથા સમતિ આકસ્મિક જણાય છે તે આ કારણે વળી, રૂઢિગત જડતા વિરુદ્ધ પ્રથમ દષ્ટિના પ્રણયની તથા સ્નેહલગ્નની સઘર્ષમૂલકતા પણ નગીનદાસની નજરે ચઢી જણાતી નથી

---

\* જુઓ અંક ૨નો અર્ધા પાનાનો પ્રવેશ ૩ તથા કોટમાં જવા વિશે પિતા પુત્રની વાતચીતનો પ્રવેશ ૪, આ પનો ‘કન્યાવિદાય’નો પ્રવેશ ૫ તથા સાસુ-સસરાનો આવકાર દર્શાવતો પ્રવેશ ૬ તેમ જ પુત્રીઓના ઘર-સુખ વિશે રામદાસ ધનકોરનો સતાય આદેખતો અંતિમ પ્રવેશ ૭ આ છેકના ત્રણે પ્રવેશ એક-એક પાનામાં આટોપાય છે

§ જુઓ અ ૧, પ્ર ૨ (પૃ ૧૧) ‘બધા ઘરમાં જા છે’ અને પ્રવેશ ચાલુ રહે છે અ ૨, પ્ર ૧ પ્રવેશ પ્રારંભમાં બદરનું અંદો અધવચમાં ર રજનું સ્થળ જણાવાયું છે અ. ૫ પ્ર ૧

આવી વાર્તાકથનની શૈલીમાં પાત્રચિત્રણને પણ ભાગ્યે જ લાભ થાય. શેઠ-શેઠાણી, મુનીમ, મિત્ર, મારફતિયા તથા દલાલ વગેરે જે તે વર્ગના નમૂના-પાત્રોથી વિશેષ આકર્ષણ જન્માવતા નથી. જ્યંત પાત્રચિત્રણ પેટે નહિ, પણ કર્તાના માનસ-સંતાન તરીકે ભોગીલાલના પાત્રનું મહત્ત્વ સમજવું ટીક પડશે. નગીનદાસ ગુજરાતના પ્રથમ સુશિક્ષિત-સ્નાતક નાટ્યકાર અને ભોગીલાલ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનો પ્રથમ સંસ્કારી શિક્ષિત નાયક. નવી કેળવણીનાં બેવડાં ફાં ફળ દર્શાવવા ભોગીલાલનું પાત્ર યોગ્યું ખરું, પરંતુ એ રીતે કર્તાએ સાંપ્રત જીવન અંગેની ચોતાની જાગૃકતા, વહીવટી બદી પરત્વેની ઉગ્ર સૂઝ તથા તે ઉઘાડી પાડવાની નૈતિક હિમત પણ વ્યક્ત કરી કહેવાય. રૂકિલગ્ન તથા બાળલગ્નને પડકારતાં મંતવ્યો તેમ જ કથાનક પણ એ પાત્ર નિમિત્તે ગૂંથી લઈ કર્તાએ ચોતાના નિકટના મિત્ર નર્મદ જેવો સુધારા-ઉત્સાહ દાખવી લીધો જાણે. ‘પ્રથમ નાટક’ તરીકે આ ખાસિયત પણ ઉમેરી ચકાચ કે નાટકના કોઈ પાત્રમાં કર્તાનું આત્મ-પ્રક્ષેપણ જોવા મળતું હોય તો તે પહેલી વાર જ. હકીકતમાં, નગીનદાસે ભોગીલાલના પાત્રમાં નિર્ભીકતા, સાહસિકતા, સહ્યતા તથા સુધારક વૃત્તિના ચાર ઉત્તમ ધિસણ-સંસ્કારો આરોપી બતાવ્યાં છે. એ રીતે, ગુજરાતી નાટકના સંસ્કારી નાયકોની પરંપરામાં ‘ગુલાબ’નો નાયક વિશિષ્ટ અગ્રણી ઠરવાનો !

નાયિકા-પદ ભાગ્યે જ સાધ્ય થાય તેવી રીતે, છેક ત્રીજા અંકમાં પ્રવેશતી ગુલાબના પાત્રનાં લક્ષણવિશેષ ઉપસાવાયાં નથી જણાતાં. તેની કિશોરાવસ્થાની મુગ્ધતા તથા સ્ત્રીસહજ શરમાળતા, અને એ છતાં ઈચ્છાવરને પરણવાની ઉત્સુકતા, મિલન મુકિતની યોજના તથા શ્લોક-સંદેશ વગેરેમાં વ્યક્ત થતી નૈસર્ગિક પ્રણય-સૂઝ નિમિત્તે તેના પાત્રવિધાનમાં કેવળ આછા રંગો પુરાયા છે. એકંદરે તો નાટ્યવિધાનની જેમ જ્યંત તથા એટલા જ સુરેખ પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા ‘ગુલાબ’ માં સંતોષાઈ જણાયે નહિ.

સંવાદ-શૈલીમાં ભેલચાલની ભાષા વપરાઈ હોઈ ‘ગુલાબ’ માં પણ દલપતરામની પરંપરા જળવાઈ કહેવાય. ‘ત્રી સંભાષણ’માં અમદાવાદી વાતાવરણ ભાષાનો પરિચય થયા પછી ‘ગુલાબ’માં સુરતી લાક્ષણિકતાઓની વિજળત માણવા મળે છે. આજે ભુલાઈ ગયેલા શબ્દો,\* લઘુ-ચલેકો તેમ જ ગાળે-ફઠિપ્રયોગો ધ્યાન આકર્ષ્યાં હોઈ

\* જુઓ નમૂના પેટે : ગબડી (દાડ); આંતરસેવો (કંચૂકીબંધ), ફક્કા (ફંકડા); પસુ (બિચારા); દાદી (દાદ માગનાર) વગેરે.

‡ જુઓ નમૂના પેટે : ઓરડા કાઢવા (મધુરજની); કકડા ખેંચવા (અપવાસ કરવા); વરોડીના નોતસં (વર તરફનો જમાણવાર); ચકવે ચકવું (મદનમાં થવું) વગેરે.

વિશિષ્ટ આસ્વાદ મળી રહેવાનો. બીજા કથા માટે નહિ તો કેવળ આ સુરતી ભાષાની વિલક્ષણ રંગત ખાતર પણ ‘ગુલાબ’ વંચાવું જોઈએ ક્યાંક ક્યાંક યોજયેલ શબ્દરમત તેમ જ નર્મ વિનોદમાં સુરતી હાસ્યનો અણસાર પણ જડી રહે ખરો ! લેખકની સંવાદ શૈલીમાં બોલચાલના સુરતી શબ્દો ઉપરાંત અંગ્રેજી તથા પારસી શબ્દોનો ઉમેરો વધારે અને સંસ્કૃત શબ્દોનો વપરાશ આછો માલૂમ પડશે. અર્વાચીન સાહિત્યના આરંભના ગાળામાં નવો શિશિત વર્ગ કેવી ભાષા લખતો હતો તેનો તથા ત્યારની ભાષાનું શબ્દ વૈવિધ્ય તથા સમૃદ્ધિનો ક્યાસ કાઢવા આ નાટક અભ્યાસાવું જોઈએ ‘ગુલાબ’ પ્રત્યે “આપણી ભાષા સુધરે એવા વિચારથી વિદ્વાન પુરુષો જોશે એવી”\* નગીનદાસે પોતે પણ ‘આશા’ રાખી છે. એ દષ્ટિએ દલપતરામ તથા નગીનદાસના હેતુમાં ઘણું સામ્ય જણાવાનું એમ પણ કહી શકાય કે આ પ્રારંભકાળમાં નવા લખતા થયેલા લેખકોએ સાહિત્યપ્રકારના સ્વરૂપવિધાન તેમ જ રચનાકસબ કરતાં ભાષા સુધારવાના ઉત્સાહને પ્રધાન ગણ્યો હોવો જોઈએ — અને ‘ભાષા’ શબ્દમાં ગદ્ય અભિપ્રેત હોય તો નવાઈ નહિ.

નગીનદાસે તો કવિતા પરત્વે પણ આવું ઉત્સાહી વલણ અપનાવ્યું જણાય છે “એમાં જે કવિતા વાપરેલી છે તેમાં પ્રાસો લખ્યા નથી તેનું કારણ એ કે પ્રાસોથી વિચાર ઘણો મચાય છે. પ્રાસ તે કવિતાનો શણગાર બરોબર લખાય તો છે એ વાત ખરી પણ તે કાંઈ તેને અગત્યનાં નથી.” † કર્તાના સમયના ઉપલક્ષ્યમાં, તેમની હિમત તથા દલીલની મૌલિકતાનો સ્વીકાર કરવા છતાં તેમની કવિતાનો વા કવિત્વઘટિતનો નાટ્યસંદર્ભમાં જ વિચાર કરવાનો રહેશે. એ રીતે જોતાં, નાટકની કવિતાના સદર્ભ, પ્રમાણ તથા લખાવટમાં કાવ્યવિવેક તેમ જ નાટ્યવિવેક ભાગ્યે જળવાયો જણાયો. અંક ૧ના પ્રવેશ ૧માં કરણ મોકા ઉપર ધનકોર શેઠાણી માલિન વૃત્તમાં ગાય છે, અંક ૨ના પ્રવેશ ૪માં ભોગીલાલ પોતાના પિતાને પરમાર્થ કરવા અનુષ્ટુપની ૧૨ ટૂંકમાં સમજાવે છે અંક ૩નો પ્રવેશ ૩ કવિતાના અતિરેક માટે ટોંકી શકાય અંક ૪ના પ્રવેશ ૧માં ગુલાબ ઊંઘમાંથી ચમકીને તોટક તથા શિખરિણીમા આઠ ટૂંક ‘બકે છે’, એ અંકના બે પ્રવેશમાં ભોગીલાલ કામવિગ્નવ મનોદશામાં દોઢ પાનું શિખરિણીમાં ‘બકે છે’ ‡ પ્રસંગની યોગ્યચોગ્યતા તથા કાવ્યનું પ્રમાણભાન જાળવ્યા વિના પિરસાયેલી સામાન્ય કોટિની પદ્યરચનાઓની કૃતિની ઈતર સરસતા પરત્વે પ્રતિકૂળ અસર પડ્યા વિના નથી રહી.

\* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧.

† એજન.

અલબત્ત, વિષયપસંદગી તથા તેના યથાવૃત્તિ અંગેની તેમની નૈતિક હિમત પ્રશસ્ય ગણાય ખરી ‘સરકારી કારખાના’ના ઊંચામાં ઊંચા અધિકારીની લાયકુશવતની બદી સામે લડત ઉપાડવી અને દાદ મેળવવી ત્યારે પણ કેટલું દુષ્કર હશે તે, ખુદ ન્યાયાધીશ ‘કોર્ટ’ના ધારાથી દૂર જઈ ભોગીલાલની નીડરતા બિરદાવે છે\* તે પરથી સમજઈ રહેશે આ વહીવટી બદી તથા સ્નેહહન તેમ જ કેળવણી પ્રસાર જેવા પોતાના સમયના અગત્યના પ્રશ્નો આલેખી તેનો યથામતિ ઉકેલ સૂચવી નગીનદાસે સર્વકર્મની વફાદારી તેમ જ સામાજિક સભાનતા દાખવી વળી, ગુજરાતીમાં સ્પષ્ટ આદર્શ નમૂનો ન હોવા છતાં અને પ્રકાશનની મુશ્કેલી હોવા છતાં આવી અભિવ્યક્તિ માટે તેમણે નાટકનો સાહિત્યપ્રકાર પસંદ કર્યો એમાં તેમનો નાટ્યાનુરાગ તથા તેમની પહેલ કરવાની વૃત્તિ જેવાની રહેશે પરંતુ, પ્રથમ નાટકના કર્તાનું—નાટ્યકારનું નહિ કહીએ — આનું વિલક્ષણ પ્રસ્થાન તેમના સમકાલીનોમાં ગણુ જિવાનું જણાતું નથી

પહેલી વાર જેવા મળતી નાટ્યકર્તાની કેટલીક ખામિયો, સાંપ્રત જીવનરંગની તાદ્રશ્ય માવજત, ભાષાવિષયક રસપ્રદતા, સમકાલીન પ્રશ્નોની છણાવટ તથા મુવાન શિક્ષિત લેખકની પહેલ વૃત્તિ જેવી લાગણિકતાઓની પાછો સંકલનની શિથિલતા કે લખાવટની અપરિપક્વતા ગૌણ બની રહેશે ખરી અને એવા દોષોને માટે પણ, લેખકે યાદ દેવશબ્દ ન હોય તો પણ અભ્યાસી વાચક એ હકીકતની નોંધ લેશે કે ૨૨ વર્ષની વયે કર્તાએ નાટક જ નહિ “કોઈ પુસ્તક લખુ સુધી લખી બહાર પાડ્યું નથી તેથી આ પહેલાં પુસ્તકમાં જે ખોડો જેવામાં આવે તેના પર દ્રોષભાવે” ન જેવું, ઊંડડું, નાટક તરીકે પણ ‘આ પેલું છે માટે એમની ખોડોને વાસ્તે માફ માગવાનો મને વધારે હક છે’+ એવી નીડર માગણીને પણ ઐતિહાસિક વિવેચનદષ્ટિ ધરાવતો વાચક દાદ આપવા પ્રેરાશે.

---

\*“કોઈ આદમીને આવા મ્હાત્ર વગવાળા સખ્સની સામે આવી કોર્ટમાં ઊભા રહેવાની હિમત નથી આ હરજીવનદાસના પુત્ર ભણેલા એ તેથી તેમને એટલી હીમત પરાયી એ તમે ભણવાના ફગ ધારજો” અ ૨, પ્ર ૫ (પૃ ૪૪)

‡ પ્રસ્તાવના, પૃ ૧૧

+ એજન



## પ્રથમ નાટ્યકારો

‘ગુલાબ’ દ્વારા નગીનદાસે ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટ્યસ્વરૂપનું બીજું રોપ્યું પરંતુ તેનું તેઓ પૂરનું ખેડણ કરી શક્યા નહિ એમ કહી શકાય, એટલે તેમને પ્રથમ નાટ્યકાર કરતાં પ્રથમ મૌલિક નાટકના કર્તા તરીકે ઓળખાવવા વધુ ઉચિત ગણાય એકથી વધુ નાટકો લખનારા આરભના નાટ્યકારોમાં કવિ દલપતરામ ગ્રાહ્યાભાઈ, નવલરામ પંડ્યા તથા નર્મદારાકર પંડ્યાનો ઉલ્લેખ કરી શકાય

અગાઉ ઉલ્લેખેલા ‘લક્ષ્મી નાટક’ તથા ‘સ્રી સભાષણ’ની જેમ દલપતરામ ‘મિથ્યા ભિમાન’ (૧૮૭૧)માં પણ સામાજિક વિષયસામગ્રી પસંદ કરે છે તેમની આ છેલ્લી નાટ્યકૃતિ તે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યની પ્રથમ પ્રહસનાત્મક નાટ્યકૃતિ એ સ્વયંપ્રેરણાથી નહિ પરંતુ “હાસ્યરમમાં નાટકરૂપી નિબધ”<sup>૧</sup> મોકલવાની હરીફાઈમાં ભાગ લેવાના ઈરાદાથી લખાયું હતું

મિથ્યાભિમાનથી માનહાનિના નાટ્યસ્થ હેતુને સ્ફુટ કરી આપતા પ્રસંગોની સાથે સાથે જીવરામ ભટ્ટનું પાત્ર પણ હાસ્યોત્પાદક ઉદ્દેશ પામતું આવે છે ગુજરાતી નાટ્ય સાહિત્યના સ્વરૂપ હાસ્યજનક પાત્રોમાં જીવરામની ગણના સૌ પહેલી કરવાની રહેશે. મિથ્યાભિમાનનીના પર્વાય તરીકે જીવરામનું નામ વપરાયું રહે એ હકીકત તે આ પાત્રચિત્રણની સફળતાનો યથાર્થ નિદેશ

પ્રહસનોમાં ઘણી વાર આવા નમૂના પાત્રોનો અસરકારક ઉપયોગ થતો આવ્યો છે જીવરામ ભટ્ટ પણ માનવસ્વભાવનો વિલક્ષણ નમૂનો ગણાય કુળ તેમ જ આવકતના મિથ્યા ભિમાન પોષતા બ્રાહ્મણ-વર્ણમાથી ઉતારાયેલા આ પાત્રનો ઉપયોગ થયો છે, માનવસહજ નબળાઈની હાસ્યજનકતા ઉપસાવવા અર્થે આ અંગે કર્તાએ સવાદ તથા પ્રસંગોનો પણ નાટ્યોચિત ઉપયોગ કરી બતાવ્યો છે જીવરામના પાત્રચિત્રણમાં અને હાસ્યનિષ્પત્તિમાં ઉપકારક બનતા ટૂંકા, મામિક તથા નાટ્યછટાભર્યા સંવાદો દ્વારા દલપતરામે ‘લક્ષ્મી નાટક’ અને ‘સ્રી સભાષણ’ની સરખામણીમાં વિકાસસૂચક હકીકતો જણાવે છે। જીવરામ ભટ્ટની પાત્રચરિત્ર્ય કરાવતી લગભગ તમામ સ્વગતોક્તિ અને તેટલી સંતિપ્ત બનાવાઈ છે એ ઉપરાંત, તેમની આત્મપ્રશંસા અને બહારો, નિરર્થક,

મૂર્ખામીભરી તથા પોકળ દલીલો; રંગવાના સ્પષ્ટ વક્રાન્તવર્ણ, ચોટદાર તેમજ મોકાસરના ટોણા અને દ્વિઅર્થી સંવાદો; રથનાથ—રંગવાના મેળાપ વેળાની સંસ્કૃત ભવાઈની મિકા અસરવાળી, શબ્દોના વાચ્યાર્થભરી બેતબાજી; પાંચે બીજાના ગ્રામીણ ભાષાના તળપદા સંવાદો અને જીવરામ ભટ્ટના સાસરિયાના પ્રસંગોના\* સંવાદ દ્વારા નાટ્યછટાનું ચેતક વૈવિધ્ય જળવાયું જણાયે. આમ, પોતાના ઉદ્દેશ્યો દ્વારા તથા ઈતર પાત્રોના અભિપ્રાયો વલણ દ્વારા જીવરામનું પાત્ર સાદ્યંત વ્યક્ત થતું આવે છે. વળી, રંગવાની તથા બીજા પાંચની સ્વતંત્ર ટીકા જેવી ઉક્તિઓ વડે લેખક પોતે પણ જાણે નાયક-પાત્રની સ્વતંત્ર મુલવણી કરતા રહે છે. વિવિધ સંવાદો દ્વારા ગ્રામ્યતા - પ્રાકૃતતા, બેજવાબદારી-અસભ્યતા, દંભ મિથ્યાભિમાન તેમજ વાગ્વિદ્ય-કાર્યભીરુતા જેવા હાસ્યાસ્પદ પાત્રરંગો ઊપસી આવ્યા હોવાથી સંવાદચૈથી સવર્ણ નાટ્યોપકારક નીવડી કહેવાય.

સાથેસાથે નાટ્યાનુકૂળ તેમજ હાસ્યોન્માદક પ્રસંગગૂંથણી પણ પ્રયોજની આવે છે. અં. ૧ના પ્રવેશ ૨-૩ માં રંગવા અને રાયકા સાથેની મુલાકાત દ્વારા જીવરામનો નાટ્યોચિત પાત્ર-પરિચય તથા પ્રવેશ કરાવાયો છે; અં. ૩ના પ્રસંગોમાં આ કેન્દ્રસ્થ પાત્રની દાંભિકતા ઉપહાસવિષય બતાવાઈ છે; અં. ૪ના 'ભોજનપ્રસંગ'માં નાયકપાત્ર જાતે જ જાણે પોતાની ઉપહસનીયતા છતી કરી બતાવે છે. પરકોટી જેવા અં. ૬ના પ્રસંગોમાં, "ભોલતા બંધાય એ તે મરદ કહેવાય કે!" એવા તોરમાં આવી ગયેલા જીવરામની પ્રહસનોચિત દેહી ઉગ્રવાઈ છે. પરંતુ 'ચોર્ય પ્રસંગ'માં આવેખાણેલી આ પાત્રની કંછાવસ્થા સુસંગત કે રસોપકારક લાગવાની નહિ.

આવા નમૂનારૂપ ઉપહસનીય પાત્રમાં સુરેખ ચિત્રણ કે જીવંત વૈવિધ્ય જેવા ન મળે એ સ્વાભાવિક ખરું, છતાં નમૂનેદાર પ્રહસન પાત્ર તરીકે પણ તેમાં સાતત્યપૂર્ણ અલેખનની ઊણપ વર્તાઈ આવવાની. મિથ્યાભિમાનનું સ્વભાવદર્શન કરાવતા પાત્રનું માનસ-પરિવર્તન થાય ત્યાં પ્રહસનકારનું કર્તવ્ય સમાપ્ત થયું ગણાય. જીવરામના સ્વભાવ-ફેરફાર ઉપરાંત તેના મિથ્યાભિમાનની હાસ્યાસ્પદ ફજેતી તેમજ નુરંગની શાતના, દંભ જેવી માનવસહજ નબળાઈ માટે ભલે વધારે નહિ પરંતુ પૂરતી મજા તો અવશ્ય

\* અં. ૬ માં "સખ્યાદિ પુચ્છ" તથા અં. ૪, પ્ર. ૨ માં "ગંગા અને જીવરામ ભટ્ટ પૂર્વકથા પ્રસંગ".

† જીવરામ. "...તો પણ હું તેઓનો વાંક કાઢતો નથી, કેવળ માત્ર મિથ્યાભિમાન નો જ વાંક કાઢુ છું" તથા "જે કોઈ મિથ્યાભિમાન ધરશે, તેને પરમેશ્વર છતે દેહે અથવા નરકમાં, આવી પીડા ભોગવાવશે."

કહેવાય. આમ છતાં, દલપતરામે અં. ૮માં બીજો અને છેલ્લો પ્રવેશ યોજી જીવરામના મૃત્યુની સ્વમુખે જાહેરાત કરાવી છે. પ્રહસનાં તે કૃત્રિમ રીતે ઉપજવાયેલા આ કરુણ રસથી પાત્રાલેખન, નાટ્યવિધાન તેમ જ સ્થાનિપ્પત્તિ પરત્વે અસર પડી છે ખતિકૃતજાની. સામાન્ય રીતે હાસ્યપ્રધાન નાટકો હાસ્યોપચાર દ્વારા જ સ્વભાવગત નબળાઈ ઓ કે વિકૃતિઓ દૂર કરવાનું તાકે. \* પોતાનો હેતુ ભલે ગંભીર હોય છતાં પ્રહસનકાર આવા માનવસહજ દોષો પરત્વે ક્યારેય ગંભીર વલણ અપનાવતો હોતો નથી. પરંતુ, “મિથ્યાભિમાનના અવગુણ દેખાડવામાં હાસ્યરસ જ જોઈએ” † એવી સભાનતા દર્શાવ્યા છતાં, પ્રહસનકારની મર્યાદા સ્વીકારવાને બદલે દલપતરામે કંઈક વિશેષ ગંભીર જવાબદારી ઉપાડી જણાવે છે ! દંભ—અથવા કોઈ પણ પ્રકારની સ્વભાવ વિકૃતિ—બદલ અવશ્ય શિક્ષા ધવી જોઈએ એવી ધર્મપરાયણ કર્તાની નીતિયુક્ત વિચારસરણીની પણ આમાં પ્રેરણા હોય ખરી ! તમામ વાર્તા પ્રસંગો આદિથી અંત સુધી આલેખવાની નવલકથા-રીઠીનું તેમણે સાવધ-અસાવધ અનુસરણ કમું હોય એમ પણ બને. જીવરામની માનહાનિ ઉપરાંત જનહાનિ આલેખવામાં કર્તાએ કદાચ મિથ્યાભિમાનના અવગુણને વધુ કાજો ચીતરવા માટે અનિયોજિતનો આશ્રય લેવાનું પણ ઉચિત માન્યું હોય. ગુજરાતીમાં વસુમેઘાયેલા પ્રહસન જેવા પશ્ચિમી નાટ્યપ્રકાર અંગેની સ્વરૂપ-સૂઝ વસુવિકસી હોય એ પણ નજીકનું કારણ જણાય. વળી, માનવસહજ સ્વભાવદોષ બદલ નહિ, પરંતુ કોઈ વિધાતક ચારિત્ર્યદોષ બદલ મૃત્યુ દ્વારા ‘કાવ્યોચિત ન્યાય’ ચૂકવવાની આલેખનરીઠી પણ મુખ્યત્વે કારુણ્યગર્ભ નાટકોમાં જ કલોચિત મનાઈ છે. એટલે પ્રહસનાંતે પ્રયોજાયેલી કૃત્રિમ કરુણતા સાહિત્યિક-નેતિક દૃષ્ટિએ બુદ્ધિગ્રાહ્ય ભાગ્યે જણાય. એકંદરે તો નાટ્યવિષયની હેતુસિદ્ધિ જેવા અં. ૮, પ્ર. ૧ (“જીવરામ ભટ્ટનો મંદવાડ”) સાથે પ્રહસન-સમાપન ગોઠવાયું હોત તો પાત્રચિત્રણનું સાતત્ય તથા રસલક્ષી એકસૂત્રતા જળવાવાથી નમૂનેદાર પ્રહસન મળી રહેત.

સામાન્ય રીતે સંસ્કૃત નાટ્યરીતિમાં નિર્તાતયુદ્ધ હાસ્યપ્રધાન નાટકોનો પ્રસાર થયો જણાતો નથી. કર્તાએ મુખ્યત્વે નાટ્યચાત્રપ્રમાણિત હાસ્યરસ આલેખવાની નેમ રાખી છે. X નાટ્યારંભના પૂર્વરંગ તથા નાંદી, સૂત્રધારનું પાત્ર તથા ગદ્ય પદ્ય નાટ્યઅંધ

\* “...it is sufficient in comedy that faults should be judged by laughter”. CANON BRECHING

† પ્રસ્તાવના.

X પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬-૮.

એ પણ સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીનો સીધો પ્રભાવ પ્રવેશોવાળા આઠ અંકોની દીર્ઘસૂત્રી માંડણી તથા અંક વિભાજનને સ્વતંત્ર શીર્ષક આપવાની પદ્ધતિમાં પણ આ શૈલીનું જ અનુસરણ થયું જણાયે—કે એ નવલકથા શૈલીના સંસ્કારો હશે?

પરંતુ ‘મિથ્યાભિમાન’ની પ્રવેશયોજના સંસ્કૃત ઢબ મુજબની નથી જણાતી. માનવીય નબળાઈઓ ઉઘાડી પાડવા અંગે હાસ્યરસના ઔચિત્યની સભાનતા તથા આ પ્રવેશયોજના પરથી એમ પણ કહી શકાય કે કર્તાએ આગળ નાટ્યપરંપરાનો પણ પરિચય કર્યો હોવો જોઈએ ગમે તેમ હો, પણ આ તબક્કે આજું વસ્તુવિભાજન જેવા મળે છે, એ પ્રસ્તુત પ્રહસનની વિશેષતા ગણાવી જોઈએ સાથેસાથે ‘સ્વાંગ’ ‘પ્રકરણ’ને બદલે અંક પ્રવેશની ગોઠવણમાં દલપતરામની નાટ્યમુજ્જો વિકાસ પણ સુચવાયો છે.

નવું પાત્ર પ્રવેશનું હોય ત્યાં તેમણે નવો પ્રવેશ યોજ્યો છે, જેકે ત્યાં પડદો પડતો બતાવ્યો નથી. નવા પાત્રનો પ્રવેશ ન હોય ત્યાં તેમણે ‘પ્રસંગ’ શબ્દથી દશ્ય ગોઠવ્યું જણાય છે, જેમકે ‘ભોજન પ્રસંગ’, ‘સખ્યાદિ પૃચ્છા પ્રસંગ’, ‘ચોર્ગ પ્રસંગ’. એટલે નવા પાત્રના આગમન સાથે યોજાય તે ‘પ્રવેશ’ એટલે કે Entry અને ‘પ્રસંગ’ એટલે Scene એવું કદાચ કતરિને અભિપ્રેત હોઈ શકે. મોલિયર પણ ધાત્ર-પ્રવેશ સાથે નવું દશ્ય ગોઠવે છે, પરંતુ તે Scene તરીકે જ ઓળખાવાયું છે. વળી, જ્યાં સ્થળ-ફેર થાય છે ત્યાં અંક ફેર ગોઠવાયો છે, એ જોતાં એમ પણ કહી શકાય કે પ્રવેશ પ્રસંગની યોજનાને બદલે આખો અંક ખુદીથી સર્જાગ રીતે ગોઠવી શકાત. વસ્તુ વિભાજનમાં સંસ્કૃત-અંગ્રેજી શૈલીની મિશ્ર અમર જણાવાની, તો હાસ્ય-માવજત અંગે સ્પષ્ટ આવિષ્કાર જડી રહેવાનો લોકનાટ્યપરંપરાનો

દલપતરામે ભવાઈ પ્રત્યે અણગમો વ્યક્ત કર્યો હોવા છતાં,\* તેની હાસ્યોન્માદક ખાસિયતો પોતાના પ્રહસનમાં આમેજ કરી પ્રાસંગિક નાટ્યવિવેક દાખવ્યો કહેવાય સાથેસાથે ભવાઈ-સંસ્કરણ તથા ‘સુધરેલા નાટક’ની ભેવડી આવશ્યકતા અંગે પણ ચિંતા વ્યક્ત થઈ છે. રંગલાનું પાત્ર, તેનો પોષાક તથા આગમન, ઔચિત્યના ભોગે ઝબકતા લોક-બેલીના રૂઝ કપોરો, અ મનુ ફાસ્ટ (એટલે ડિયનાટક) તથા રજૂઆત તેમ જ કુતુબમિશનનાં નમૂના પાત્રો અને ભજવણી વેળા ગામના વૈદરાજ, શાહુકાર, શાસ્ત્રી વગેરેનાં

\* “આપણા દેશના ભવાયા લોકો નાટક કરે ૬ તેમાં બિભન્સ શબ્દો બોલે છે, તેથી તે સારા માણસોને જેવા લાયક નથી, માટે સુધરેલા નાટકના પુસ્તકોની ગુજરાતી ભાષામાં ઘણી જરૂર છે.” પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬.

નામો લેવાની સૂચના દ્વારા આ લેખકપ્રિય નાટ્યપ્રણાલીની પ્રહસન-ઉપકારક ખૂબીઓ સભાન રીતે ઉતારાઈ છે, એટલે 'મિથ્યાભિમાન' ના પ્રકાશન સાથે પ્રહસનમાં પ્રથમ વાર વિદેશી, ભારતીય તથા પ્રાદેશિક નાટ્યપરંપરાનો સમન્વય થયેલો થોડો થકાય

'મારું' નામ તો વિદુષક છે, પણ ગુજરાતમાં મને સઉ રંગલો કહે છે' એવા રંગલાના ઉદ્દગારોમાં કર્તાનું મંતવ્ય જ વ્યક્ત થયું હોવું જોઈએ, પરંતુ રંગલો વિદુષકની માત્ર પ્રાદેશિક આવૃત્તિ ન ગણાય પ્રસ્તુત પ્રહસનમાં પણ તેનું નાટ્યમહત્ત્વ તથા નાટ્ય-કાર્ય વિશિષ્ટ તેમ જ અભ્યાસપાત્ર ઠરે તેમ છે નાટકની પરલક્ષી નિરૂપણકલામાં નાટ્યકાર નવલકથાકાર જેટલી મોહકતા કે સ્વતંત્રતા માણી શકતો નથી નિજી અભિપ્રાય, વસ્તુ-વિવેચન કે પાત્રપરિવર્તનની સમીક્ષા પ્રત્યક્ષ રીતે કે બારોબાર વ્યક્ત કરવાની નાટ્યકાર માટે કોઈ સવલત હાથવગી હોતી નથી, એટલે આત્માભિવ્યક્તિ અર્થે ક્યારેક તે નાટકના કોઈ પાત્રમાં ગૂઢ પ્રવેશ કરી સ્વાભિપ્રેત વિચાર વા ભાવનાને નાટ્યસૃષ્ટિમાં સંયુક્તિક ગૂંથી લેવા મથે છે આવા પાત્ર 'કોરસ' પાત્ર તરીકે પણ ઓળખાય છે બહુધા મરકરા તરીકે પંકાયેલા રંગલાના પાત્ર દ્વારા આવી ઉપયોગી કામગીરી બજવાઈ હોવાથી તેનું પાત્ર યોજનન પ્રહસનોચિત તથા રસપ્રદ બની શક્યું જણાય છે રંગલાના ટોળકટાસ તથા ભંગિકૃત કવિત હાસ્યોપયોગી બનવા ઉપરાંત નાટ્યસ્થ હેતુની અર્થસાધક ફલશ્રુતિ કરી આપે છે એકંદરે તો રંગલાના ઉદ્દગારોમાં દંભી વ્યક્તિ પરત્વેનાં કર્તાનાં વલણ-દષ્ટિબિંદુ વ્યક્ત થયેલા જેવાનાં રહે \*

લેખકની આત્માભિવ્યક્તિનું ઉપકરણ બનવા ઉપરાંત, 'કોરસ' પ્રકારનું પાત્ર 'આદર્શ પ્રેક્ષક' (Ideal Spectator) ની ગરજ પણ સારી રહે છે પ્રેક્ષકમાનસના વૈચારિક પ્રત્યાધાતો, ભાવાવેશો કે લાગણીમય પ્રતિક્રિયાનો 'કોરસ' જેવા એકાદ પાત્રમાં આવિષ્કાર થતો રહેવાથી ભાવક પક્ષ માનસિક ચલત (Reaction) માણી શકે. જીવરામના ડોળ તથા દભ વગેરેની ફજેલી માટે ઉત્સુક વા ક્યારેક ઉત્કેચાયેલા રહેતો પ્રેક્ષક રંગલાના જીવરામ પ્રત્યેના વેધક શબ્દ-ચાબખાંથી શાતા અનુભવે એ સ્વાભાવિક ગણાય! નાટ્ય

\* જુઓ પૃષ્ઠ ૩૧ ઉપર કવિત રમ તથા પૃષ્ઠ ૩૯ ઉપર ૩૩ અને આ - રંગલો-આગળ તો 'અમે કહેતા હતા, અને અમે ચાલતા હતા' એમ મિજબામાં બોલતો હતો. હવે કહે છે કે 'હા, હું કહેતો હતો' (પા ૯૬) પાત્ર પરિવર્તન તથા આવા ફેરફારો તારવી આપવાની આ વૃત્તિ-રીતિ જેતા એમ કહી શકાય કે કોરસ પાત્રમાં તો ખાસ કરી નાટ્યકારનો નવલકથાકાર-આત્મા જ પ્રવેશતો હોવો જોઈએ! એમ પણ બને કે સમકાલીન પ્રેક્ષકવર્ગને અનુલક્ષીને આવા ટીકા ટીપ્પણ ઉમેરાતા રહ્યા હોય

સૃષ્ટિનાં લગભગ તમામ પાત્રો એક યા બીજા કારણસર જીવરામનું મિથ્યાભિમાન નભાવી લે છે; એક માત્ર રંગલો પોતાની મર્યાદિતતા વડે જીવરામની પોષ્ણતા નિર્ભક્તિથી સાધારંત ઉઘાડી પાડતો રહે છે. એટલે રંગલાના પાત્રાયોજનમાં સર્જક ભાવકની ભેવડી અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ થઈ ગણાય.

પરંતુ રંગલાનું પાત્ર નિર્જીવ કે જડ ઉપકરણ માત્ર નથી. કથાનકમાં એ સદેહે વિચરે છે, જીવરામ કરતાં વધુ વખત નાટકમાં હાજર રહે છે તથા કાર્યપ્રવાહમાં સક્રિય ભાગ લે છે.\* જીવરામની સરખામણીમાં તેનું પ્રતિનાયક જેવું, નિર્દેશ-આખાઓનું પાત્ર-ચિત્રણ નાટ્યાવશ્યક વિરોધ પણ ઉપસાવી આપે છે. એટલે પ્રહસનની પાત્રસૃષ્ટિમાં રંગલાના પાત્રરંગોનું આકર્ષણ ઓછું નહિ ઉતરે.

૧ રંગલાના ઉદ્ગારો અદૃષ્ટ બોલાતા હોય અને તેની ઉક્તિઓના જવાબ આપવાના ન હોય એવું પણ કર્તાનું સૂચન છે.† નાટકના પ્રત્યેક દરશમાં હાજર રહેતો રંગલો જીવરામ સાથે ‘મિજબ’-સગાઈ ધરાવે છે. એ રીતે આ વિલસણ પાત્રના પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ વિશે વિચારી શકાય. શેક્ષ્પિયરના પકની જેમ રંગલાનું પાત્ર માનવસ્વભાવમાં રહેલી તોફાની, ટીખજખાર, સ્ખૂજી વૃત્તિનું સર્વવ્યાપક પ્રતીક હોય એમ બને. એ રીતે જોતાં, કાર્યની સ્ખૂલ એકસૂત્રતા કરતાં પણ વિશેષ મહત્ત્વની રસલક્ષી વિષયલક્ષી એકસૂત્રતા રીલી સિદ્ધ થઈ જણાયા વિના નહિ રહે.

શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં ‘ઉપનાટક’ તરીકે ઓળખાવાયેલા ફારસમાં, ‘મિથ્યાભિમાન’ના મુખ્ય નાટ્યવિષય તથા હાસ્યના પ્રધાન રસનું પુનરાવર્તન નાટ્યોપકારકતા નિમિત્તે નહિ, પરંતુ તેમાંના અતિશયોક્તિ-આશ્રિત પ્રસંગો, નમૂના પાત્રો તેમ જ તજજન્ય ચંદાળુ, ગ્રામ્ય અને સ્થૂળ હાસ્યની ભવાઈસગાઈના નિર્દેશ અગિ નોંધપાત્ર દરજ્જે.

\* જુઓ: રંગલો—‘તને નહીં આવડે, જો હું જગાડું.’ (તેનો ટાંટીઓ ઝાંચીને ખૂબ ઘસડે છે) (પૃ. ૩૫) અને ‘અમે પણ અમારે સાસરે જઈએ છીએ ત્યાં આટલી બધી અમારી ખુશામત કોઈ કરતું નથી’ (પૃ. ૪૧). ‘ચોર્ય પ્રસંગ’માં રંગલાનો ફાળો તથા ‘ફોજદારી ઈન્સાફ’માંની સમકાલીન વાતાવરણ અગિની તેની ઉક્તિઓ પણ સૂચક ગણાય.

† “રંગલાને હંમેશા જે વાક્યનો જવાબ મળવાનો ન હોય, તે વાક્ય તે આડું જોઈને બોલે છે” (ટીપ, પૃ. ૧૬) અને “હાસ્યરસની પુષ્ટિ વાસ્તે રંગલો બોલતોય કરે, માટે તેને હંમેશા ઉત્તર આપવાની જરૂર નથી.” (ટીપ, પૃ. ૨૫)

કર્તાએ જોકે ફારસગૃંથણી માટે નાટ્યોપકારકતા કરતા ભજવણીની સુવિધા વિશે લક્ષમાં લીધી છે\* આ સંદર્ભમાં, ‘મિથ્યાભિમાન’ ની તખ્તાલાયકી અંગે દલપતરામનો આગ્રહ તથા તદ્વિષયક સંભાનતા નોંધવા જોઈએ ફારસ ગૃંથણી ઉપરાંત નાટ્યરતની સૂચનાઓ તેમ જ પ્રસંગોપાત્ત ટીપ પરથી, દલપતરામે નાટક ભજવાય છે વા-ભજવવાનું છે એ ઉપલક્ષ્યમાં નાટકનું રચનાવિધાન ગોઠવ્યું છે એવી છાપ પડવાની “વાર્તારૂપે કે સંવાદરૂપે નિબંધ લખેલો હોય, તે કરતાં નાટકરૂપી નિબંધથી, તથા તેજ નાટક કહી દેખાડવાથી માણસના મનમાં વધારે અસર થાય છે ” એ મતવ્ય પસ-અર્થસૂચક ગણાય ડું નાટ્યસાહિત્યના મગળાયરણ વેળાની આમાની દલપતરામની તખ્તાદશિ ગુજરાતીમાં આરભકાળથી તેજસ્વી નાટકોની આગાહી કરે તેવી જણાશે, પરંતુ આવી તકેદારી અને તખ્તાસૂઝ એ પેઢીના ઈતર લેખકોમાં ઓછી હિતરી હોવાથી નાટક તથા તખ્તા વચ્ચે સાહચર્ય વધવાનું ટાણ મોડું પડ્યું કહી શકાય

તેમની નાટ્ય કારકિર્દીની બીજી ખાસિયત પણ ઈતર નાટ્યકારોમાં ભાગ્યે જિવાઈ જોવા મળશે સમકાલીન સુધારા ઉન્સાહના પ્રાબલ્ય તળે અને નાટક સાપ્રત જીવન પરિસ્થિતિનું પ્રતિબિંબ છે† એવી સમજણના પ્રભાવ નિમિત્તે જ કદાચ ત્રણે રચનાઓમાં સામાજિક વિષયસામગ્રી તથા વાસ્તવલક્ષી વિષયનિરૂપણ જોવા મળે છે પરંતુ ક્રમશઃ આમાં બે ભિન્ન વહેણો વહેતા થાય છે ધીમે ધીમે ફાલતી જતી વ્યવસાયી રગભૂમિ પર ઈતિહાસ પુરાણના વિષયોના અતિરેકભર્યા રસપ્રચુર નાટકોનો મુગ બેસે છે, બીજા બાજુ સાહિત્યિક શૈલીના પ્રસાર સાથે આદર્શવાદી વલણ તથા પાડિત્યપૂર્ણ લખાવટનો ઉન્મેષ જોર કરતો થાય છે, પરિણામે દલપતરામ પછી સમાજ જીવનના હાસ્યરસિક તથા વાસ્તવલક્ષી નાટકો માટે છેક મુનશી મહેતા સુધી વાટ જોવાની રહે છે

દલપતરામની વ્યક્તિગત કારકિર્દી લક્ષમાં લેતા એકમાત્ર ‘મિથ્યાભિમાન’ યાદગાર રચના ગણી શકાય ‘લક્ષ્મી નાટક’નું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ પ્રથમ રૂપાંતર પૂરતું અને ‘સી-સભાવણ’ નોંધવું પડે તેમાંના સમાજવિષયક તેમ જ ભાષાવિષયક ઉલ્લેખો ખાતર પ્રારંભિક કથાકાળની આ બે કૃતિઓથી ‘મિથ્યાભિમાન’ સુધીના દોઢ-બે દશકાના

\* સભાસદો અકળાય, માટે વચમાં એક ફારસ કરી બતાવવાની જરૂર પડી ” પણ આવા સાદા ત પ્રહસનમાં સભાસદો ભાગ્યે અકળાય !

‡ પ્રસ્તાવના, પા ૧

† “નાટક છે—તે ફોટોગ્રાફી—છબી જેવું છે ” પ્રસ્તાવના.

વચગોળા દરમિયાન તેમની નાટ્યસૂઝ પરિપક્વ તથા શૈલી રસવાહી બની ચૂકી જણાય છે. ‘સ્વાગ’ ‘પ્રકરણ’ ના સ્થાને એક દ્રશ્ય યોજવા ઉપરાંત સસ્તા શાબ્દિક હાસ્યનો અંશ પણ ઓછો થવા લાગે છે, બલકે પાત્ર પ્રસંગજન્ય હાસ્યનિધ્ધતિ અંગે પ્રભુત્વ સાંપડ્યું જણાયે. રચનાવિધાન કદાચ સુગ્રથિત નહિ લાગે, પરંતુ વિવિધ સંવાદોની નાટ્યછટાનો આસ્વાદ અવશ્ય રોચક લાગવાનો. ઈતર નાટ્યપરંપરાના સંસ્કાર પણ કેળવાય છે અને તખ્તા—સભાનતાનો આગ્રહ ખીલે છે તે વધારામાં. આ તમામને ‘પરિણામે તેમનું “મરકરી ભરેલું નાટક” ગુજરાતી નાટકની પરંપરા બાંધનારું તેમ જ ગુજરાતી રંગભૂમિને હાસ્ય દ્વારા સચેત રાખનારું’ અનન્ય પ્રહસન ગણાતું આવ્યું છે.

દલપતરામની માફક નવલરામ પણ રૂપાંતર દ્વારા નાટ્યલેખન ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિ પ્રારંભ કરતા જણાય છે. મોલિયરના *Dumb's Wife* અથવા *Mock Doctor* નું ‘તેમનું કંપનાપ્રેરિત રૂપાંતર તે ‘ભટનું ભોપાળું’ (૧૮૬૭). નાટ્યારંભના પ્રથમ દશકામાં બંને પાંદગાર પ્રહસન મળી રહે તે ઘટના રસપ્રદ ગણવી રહી—એટલા માટે કે લોબા ગાળા સુધી આવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકોની ગુજરાતી સાહિત્યમાં અછત વર્તાવા કરે છે.

‘મિથ્યાભિમાન’ ની માફક પ્રસ્તુત પ્રહસનની વિષયમાંડણીમાં પણ ભોળા ભટ જેવા એક કેન્દ્રસ્થ પાત્રને આધારરૂપ રાખવામાં આવ્યું છે ગૃહસ્થજીવનની, વૈદવેશની તથા ઉપયય વગેરેની પ્રસંગપૂરણી દ્વારા ભોળા ભટનું પાત્રચિત્રણ હાસ્યોત્પાદક ઢબે થતું આવે છે. અજ્ઞાન, અહંકાર, સંસ્કારવિમુખતા, મિજબલેશ, પ્રસંગપરખ, હળવાશ, ઠાવકાઈ વગેરે જેવા સ્વભાવવિવિધ દ્વારા આછા પાતળા પાત્રરંગો આલેખાયા હોવા છતાં એકંદરે ભોળા ભટ પણ જીવરામની જેમ વર્ગ પ્રતિનિધિ જેવું પ્રહસનોચિત્ર લાક્ષણિક નમૂના પાત્ર જણાયે; જોકે, પ્રહસનપાત્રો તરીકે બંનેનું આકર્ષણ બીજાં સુરેખ જીવંત પાત્રો જેવું જ જળવાતું આવ્યું છે

ભોળા ભટના પાત્રચિત્રણના સઘળા પ્રસંગો દ્વારા પરિસ્થિતિજન્ય હાસ્યની માવજત થઈ જણાયે, ‘એમાં, સંવાદો નિમિત્તે સામાન્ય કોટિના શબ્દજન્ય હાસ્યની મિલાવટ પણ જેવા મળશે. સુરતી ભાષાની લઘુ તથા શબ્દપ્રયોગોવાળા સંવાદોમાં વિશિષ્ટ રમૂજ-રંગતનો સ્વાદ મળશે ખરો, પણ સાથે રુચિદોષનો બેસ્વાદ પણ રહી જવાનો. ભોલશાહની ભાષાના ઉપયોગથી સ્વાભાવિકતા, તદ્દશતા તેમ જ સ્થૂળ હાસ્યની માવજત થઈ હોવા છતાં, કમાલખાં અને હજમનાં ટોળટપ્પામાં, નથુકાકાની ઉકિતઓમાં તથા ભટ અને શિવકોરના વાગ્મુદ્ધમાં રુચિવિવેકની ઊણપ પણ સાલવાની. આ સાથે દલપતરામનાં તથા



ઈતર નાટકો લક્ષમાં લઈએ તો જણાઈ આવશે કે આ પ્રારંભિક ગાળામાં નાટ્ય-સંવાદોમાં શુદ્ધ-સંસ્કારાયેલી ભાષાને બદલે બોલાતી ભાષા અને ઘણી વાર પ્રાદેશિક રંગોવાળી બોલી જ મુખ્યત્વે વપરાતી રહી છે; ગદ્યવિકાસના પ્રાથમિક તબક્કામાં કદાચ આ વિકલ્પ જ હાથવગો બન્યો હશે. અં. ૨, પ્ર. ૪ તથા અં. ૩, પ્ર. ૨ જેવી ભાળા ભટ ની છૂટીછવાયી ઉક્તિઓની સૂક્ષ્મતા તેમ જ વેધકતા ગામઠી અને અતિશયોક્તિભરી એકવિધ હાસ્યનિષ્પત્તિમાં અપવાદરૂપ ઠરશે, વળી એથી મુખ્ય પાત્રને વ્યક્તિત્વલક્ષી ઉઠાવનો થોડો લાભ મળી જાય છે.

નર્મદરશિત કવિતાનો રૂપાંતરમાં સ્વકીય ઉમેરણ પેટે ઉપયોગ કરવામાં નવલસ્રામ ત્યારે નાટ્યરચનામાં વચ્ચે વચ્ચે ગીત-કવિતા મૂકવાની પ્રચલિત બનતી જતી પ્રથાને અનુસર્યા હાજો છે. હંમેશા મુજબ આમાં ન તો કાવ્યવિવેક જળવાય છે, ન તો નાટ્યવિવેક. નગીનદાસ અને દલપતરામનાં નાટકોની જેમ આમાં સમકાલીન રંગો અચૂક જડી આવશે. નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં ચંદાના પ્રસંગમાં વૃદ્ધવિવાહના નિષેધ તથા પસંદગી-લગ્નના પુરસ્કારમાં સમાજ-સુધારના ઉત્સાહ તથા જગરૂકતાનો સાંપ્રત સંદર્ભ જડી રહેવાનો. આમાં અનુભવ આવશ્યકન પેટે સૂરતી સમાજના તથા ગૃહસ્થી જીવનના સાંસારિક રંગો પણ નવલસ્રામે પૂર્યા છે.

‘ભટનું ભોપાળું’ ભલે રૂપાંતર હોય પરંતુ કર્તાની મૌલિકતાનો એમાંથી નિર્દેશ અવશ્ય મળી રહે છે. મૂળ નાટ્યવસ્તુને ગુજરાતી સ્વભાવ, સમાજ તથા શૈલીની અનુકૂળતા મુજબ મહારી-ભાવજત કરી, તેની હાસ્યલક્ષમતા બહેલાવીને નવલસ્રામે પ્રહસનાત્મક નાટ્યરચનાની સમજદારી તથા ક્ષવટ દર્શાવી છે. રૂપાંતર તરીકે પણ તે પ્રથમ સફળ નમૂનાનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ પામવા જોટલી ગુણવત્તા આમેજ કરી ચક્ર્યું છે. મોલિયર જેવા સિધ્ધિષ્ઠ નાટ્યકારની નામી કૃતિનું આટલું વહેલું અને સફળ ગુજરાતીકરણ રજૂ કરી તેમણે રૂપાંતર તેમ જ નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિને ઉપકારક માર્ગદર્શન આપ્યું કહેવાય-નાટ્ય-વિષયક અસાજકતાના આરંભકાળમાં સમયોચિત સર્જકધર્મ બજાવ્યો જણે.

પ્રથમ સામાજિક રૂપાંતર હતું તો બીજું ‘વીરમતી’ (૧૮૬૯) ઐતિહાસિક અને મૌલિક છે. આ ગાળામાં પ્રહસન તથા સામાજિક નાટકો કરતાં ઐતિહાસિક નાટકો લખવા તરફ વળતા જતા વલણનું પણ આમાં સૂચન હોઈ શકે. “આ નાટકનો મૂળ પાપો રાસ-માળામાંથી લીધો છે. ઘણું કરીને એ જ પાપો કાયમ રાખી નાટકરૂપી ઇમારત મેં રચી છે.....કેટલેક ઠેકાણે તેમાં પણ ફેરફાર કરવો પડ્યો છે; વાર્તિક રૂપમાંથી નાટક રૂપમાં મૂકતાં કેટલોક ફેરફાર તો નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમ પ્રમાણે હમેશાં કરવો જ પડે છે

તે, અને બીજે જે ફેરફાર અહિંયા કીધા છે તે, રસમાં વૃદ્ધિ કરનાર છે.” \* આમાં તૈયાર ઈતિવૃત્તમાં નાટયોપકારક કાષ્ઠકૃષ્ણ કે ફેરફાર કરવાની આવશ્યકતાનો સ્વીકાર અને પ્રખ્યાત સામગ્રી તથા “નાટયશાસ્ત્રના નિયમો” નિમિત્તે સંસ્કૃત પરંપરા પ્રત્યેનો શીઘ્ર ઓક અને જણાઈ આવશે. •

કતિના મુખ્ય ફેરફાર નાચિકા વીરમતીના પાત્ર પરત્વે છે. પોતાનું પતિવ્રત જાળવવા વીરમતી છજનો આક્રાષ લે છે એવી સસમાળાની મૂળ રજૂઆતના અનોંધિત્યને ટાળીને વીરમતીના પાત્રને તેમણે ઉદાત્તતા, સીસહજ ગૌરવ તથા રાજપૂતી ખમીરની વિભાવના બરી છે. એ રીતે, ઐતિહાસિક પ્રપંચના સંદર્ભથી મુક્ત બનેલા વીરમતીના પાત્રમાં ઘોઘી સજીવ નાટયક્ષમતા પણ ઉપસી આવતી જણાય છે.

પ્રસંગ ફેરફાર ઉપરાંત તેમણે પાત્ર-ઉમેરણ પણ કર્યું છે. મૂળ સામગ્રીમાં જેવા ન મળતાં જનધર્મી પાત્રોને બ્રાહ્મણધર્મી પાત્રો તથા ધાર્મિક માન્યતાઓ સામે રજૂ કરી તેઓ વિશેષાક્રિત સંઘર્ષની ભૂમિકા દઢ કરી કાર્યવિગને સચેત રાખવા મથે છે. મૂળ સામગ્રીનો જગદેવ વીરમતીનો પ્રણય સંબંધ તથા લાલચાણી નિષ્ફળતાનું નાટ્ય-તત્ત્વ પણ ખપમાં લેવાયું છે નાટ્યપ્રસંગોમાં સાતત્ય તથા રમવાહિતા જણાય છે તે આ સંઘર્ષમૂલકતાના કારણે. એટલે સરવાળે નવલરામના ફેરફારથી ઈતિહાસની દસ્તાવેજ સામગ્રીમાં નાટયાકાર તથા નાટયાસ્વાદ બંનેનો મેળ જળવાય છે.

પરંતુ વસ્તુ-પસંદગી તથા નાટ્યાનુકૂળ ફેરફારો જેવી તકેદારી નાટ્યવિધાનમાં પણ જળવાઈ હોત તો પાંચ અંક અને ત્રેવીસ દશ્યોના પથારને બદલે સુગ્રથિત નાટ્યપોત ઉપસાવી શકાયું હોત. પ્રસંગે પ્રસંગને પ્રવેશમધ્ય કરવાની રીતિની દીર્ઘસૂત્રિતા ઉપરાંત, જ્ઞાનવિજયસૂરી અને હેમચંદ્રજીની જ્ઞાન વિ. વિધાની ચર્ચા, ડું સુવશા અને સુભાષણીની નૈતિક ચર્ચા + તથા ઈતર શાસ્ત્રીય ચર્ચા X જેવી નાટ્યેતર પ્રસંગગૂંથણીના પરિણામે સમગ્ર નાટ્યમાવજત નબળી તથા નીરસ જ લાગવાની. વળી એકના એક પ્રવેશમાં ફક્ત સ્થળ-ફેરનું આયોજન અને અંબાજીનો પ્રવેશ તથા બાબરાનો ચમત્કાર જેવી અલૌકિક ઘટનાનું અવાસ્તવિક નિરૂપણ નાટ્યબંધને પ્રતિકૂળ નીવડ્યું ગણાય. નાટ્યસંવાદોમાં

\* લેખકની પ્રસ્તાવના.

ડું અ. ૧, પ્ર. ૨.

+ અ. ૨, પ્ર. ૧.

X અ. ૪, પ્ર. ૩.

ફ અ. ૫, પ્ર. ૩.

બોલચાલની ભાષા ગથાવનુ વાપરવાની ખામિયત 'વીરમતી'માં પણ જળવાઈ રહી છે સમકાલીન જીવનરંગોના સામાજિક નાટકોની સરખામણીમાં ઐતિહાસિક નાટકમાં આ હકીકત ખાસ ખૂબવાની જો કે, બહુધા સમ્પ્રદાય પરિપાટી અપનાવવાની નીતિમાં આવું અપવાદરૂપ લાગનું વલણ ઓછું સૂચક ન ગણાય.

નવલસમના નાટ્યવિવેચનમાં વ્યક્ત થયેલી આ નવા માહિત્યસ્વરૂપ વિદ્યેની તેમની સમજદારી તેમના 'વીરમતી'માં પૂરેપૂરી ન ઊતરી આવી ન ઊનની થકી એ નાટ્યકાર તરીકેની તેમની મર્યાદા લેખી થકાય ખરી, પરંતુ ઇતિહાસના કાપનામિશ્રિત ઇતિવૃત્તને છાંદાગ સવાદો સાથે સુપાકય રચનામાં ઉતારવાનો તેમના આશય હોય એમ પણ બને. વળી, 'નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો'થી પરિચિત કર્તાની રચનામાં કવિતા ગુણતી ન આવે એ પણ કેમ બને! નાટક લખવાનું શીખતા શીખવા મથતા લેખકો પોતાનો જ વિતાકનબ દેખાડી આપવા, સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શની પ્રેરણા તળે આ ગાળાથી જ નાટકનો ઉપયોગ દુરુપયોગ કરતા આવ્યા છે 'વીરમતી'માં સમ્પ્રદાય છલો તેમ જ ફેશી ઢાળોનો ઉપયોગ થયો હોવા છતાં, પાત્ર પ્રતિગનું ઔચિત્ય જોવા વિના અને પ્રભાસુવિવેક કે નાટ્યમદર્ભ સમજ્યા વિના પાના ભરી પિરમાયેલી 'વિતાઓ' નાટકની રમ્ય કાવ્યપ્રકાર તરીકેની વિકૃતિ તથા હાસ્યાસ્પદતા જ છતી કરે છે\* એમ કહી થકાય ખરું કે 'નુલામ' જેવા સામાજિક નાટક અને મૌલિક કે ઉપાતરિત પ્રહમનોની સરખામણીમાં અકલ્પી સંસ્કૃત પરંપરાની નિર્ભેજ અસરનો પ્રભાવ 'વીરમતી' થી વધતો જણાયે વળી, સામાજિક પ્રહમનો (Social comedy) ની પરંપરા બધાવાને બદલે વિશેષ તો ઐતિહાસિક કે ઇતર પ્રખ્યાત સામગ્રીના નાટકો ઉત્તરોત્તર વર્ધમા મેળવતા આવે છે આમ ભેવડી દષ્ટિએ 'વીરમતી'નું પ્રકાશન ગુણવત્તામાં નહિ તેટલું આવવારી અંગે મહત્વનું કગવાનું

નવલસમના બીજા અને છેલ્લા નાટકના પ્રકાશન વર્ષમાં નર્મદનું પહેલું નાટક મળે છે તે 'કૃષ્ણાકુમારી' (૧૮૬૯) આ ઉપરાંત દથકા દરમિયાનના તેમના બીજા ત્રણ નાટકો તે 'દ્રોપદીદર્શન' (૧૮૭૮), 'સમજનકી દર્શન' (૧૮૭૬) અને 'સાર શાકુતથ' (૧૮૮૧) આ તમામમાં વ્યક્તિગત ગુણવત્તા નજેવી હોવાથી, ચારેયનો એકસામંત્રે વિચાર કરવો ઠીક પડશે ટોડના સંજ્ઞાસ્થાનની અને ભારતીય મહાકાવ્યોની પ્રખ્યાત વિષય

\* નમૂના પેટે અં ૧, પ્ર ૩ ત્રણ પાના ભરી ૨ ગદ્યમાં બેતબાજી, અં. ૨, પ્ર ૪ સાખીમાં વાર્તાકથન; અં ૩, પ્ર ૨ ભુજંગીમાં ત્રણ પાનાં ભરી સ્વગતોકિત અને આત્મસંભાષણ, અં ૧, પ્ર ૪ સરસ્વતીના ઘાટનું શિખરિણીમાં વિસ્તૃત વર્ણન.

સામગ્રી, પદ્યપ્રચુર નાટ્યદેહ તથા સસ્કૃત નાટ્યાદર્શનું અનુસરણ—એ બધામાં પ્રવાહ પરાયણ લેખનશૈલી જ દૃષ્ટિગોચર રવાની.

‘કૃષ્ણાકુમારી’ના પૂર્વરંગમાં, ‘સમજનકી દર્શન’ના મંગલાચરણ આરંભમાં તથા ‘દ્રોપદીદર્શન’ના નાંદી જેવા મંગલાચરણ અંગે તેમ જ સૂત્રધાર, નટી, વિદ્યુપક વિશે સંસ્કૃત નાટ્યવિધાનની ખાસિયતો સ્પષ્ટ તરી આવશે. આ પરંપરાની વિશેષતા માફક નર્મદ નામ નિર્દેશ કરે છે તે વળી નવી ખાનિયત. એરિસ્ટોફેન્સ, મોલિયર પછી કાલિદાસનો પણ વારો આવે છે ખરો! સાહિત્યના ઈતર ભેત્રામાં પહેલ કરવાની પોતાની વિલક્ષણ પરપરા શાકુંતલના સૌપ્રથમ તખ્તાલાપક ગુજરાતી ભાષાનર ‘માર શાકુંતલ’ દ્વારા નર્મદ નાટ્યભેત્રે પણ જાણ જાળવી રાખે છે. આમ, ચારેય નાટકની લખાવટમાં નર્મદે .૧૫-૨૦. સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની પ્રેરણા ઝલે જણાશે; અંગ્રેજી નાટ્યશૈલીના રસિકારો જિજ્ઞાસા ઓછા થાય છે એમ પણ કહી શકાય.

થિથિલ-દીર્ઘસૂત્રી વસ્તુગૂંથણી તથા રસાનિરેક માવજત દરેકમાં સરખી જણાવાની. એટલે દશકા દરમિયાન નર્મદની નાટ્યસૂઝ શીલી વિકસી નહિ એમ જ કહેવાય. ‘સમજનકી દર્શન’માં રાજ્યાશોહણ સુધીના સઘળા પ્રસંગોનો નિરર્થક પથાર છે; મિનજરૂરી ચાર લીટીના કે નાની સ્વગતોક્તિના\* હાસ્યાસ્પદ પ્રવેશો પણ છે. આવા સહજ-નિવાર્ય નાટ્યેતર પ્રસંગોની ગૂંથણી ઉપરાંત ‘દ્રોપદીદર્શન’માં નાટ્યનિષિધ્ય પ્રસંગપૂરણી પણ જેવા મળશે. રાજસભામાં દ્રોપદીનું હાથિણી પર આગમન,† સિથુપાલ વધ† તથા અંતરિક્ષમાંથી કૃષ્ણનું ગરુડ પર આગમન‡ જેવા પ્રસંગોમાં દશ્ય અતિરંજકતાની નેમ હોય તો નવાઈ નહિ, કેમકે “આ દ્રોપદીદર્શન નાટક આર્યસુગ્રામ નાટક મંડળીને માટે રચી આપ્યું છે”— અને ચમત્કારશોખીન રંગભૂમિનો ચિતાર અગાઉ તો વિગતે જોયો છે.

ચાકુ શેલીની આવી લાક્ષણિકતાઓ ઉપરાંત નર્મદની શેલીની કેટલીક નિજ વિલક્ષણતા પણ જોવા મળશે ખરી. પાંડવોના વનવાસ તથા પર્વતનના વિસ્તૃત વૃત્તાંતવર્ણન× તથા

\* ‘દ્રોપદીદર્શન’ અં. ૨, પ્ર. ૧. આ ઉપરાંત, અં. ૪, પ્ર. ૪, તથા ૫ અને અં. ૫ ના ઘણા પ્રવેશો. ‘કૃષ્ણાકુમારી’ : અં. ૯, પ્ર. ૭.

‡ અં. ૧, પ્ર. ૩.

† અં. ૧, પ્ર. ૬.

‡ અં. ૫, પ્ર. ૧૧.

× ‘દ્રોપદીદર્શન’ : અં. ૪; પ્ર. ૧.

એકના એક પ્રવેશમાં 'પછી ચોથે દહાડે' જેવો સમય-ફેર થોજી\* નર્મદે નાટક જેવા દશ્ય કલાપ્રકારમાં નવલકથા જેવા પાઠ્ય સાહિત્યપ્રકારની સેજભેજ કરી દીધી જણાય છે. જેકે, નર્મદના મતે નાટક એટલે 'ગદ્યપદ્યાત્મક સંવાદ.'† કવિતાપ્રચુર સંવાદ સાહિત્યની અપેક્ષાએ નર્મદની રચનાઓમાં સુગ્રથિત નાટ્ય-સંવિધાનની આપોઆપ ઉપેક્ષા થઈ હોય એમ બને.

નર્મદની નિજી વિરક્તસુતામાં તેની સંવાદશૈલીનો પણ ઉલ્લેખ કરી થકાય. "રે તાટિકાતક ત્રંબકના તોડનાર આજનબાહુ તમે છો ત્યાં મને કોનું, શાથીને કેમ ભય રેશે? જ્યાં લગી મારા લગ્ન થયાં નોતાં ત્યાંલગી જનક ચિતાકંત હતા!"‡ જેવા અનેક સંસ્કૃત-આભાસી ઉદ્ગારો દ્વારા સંસ્કૃત શબ્દપ્રાચુર્ય તથા વાક્યલઘુ સાદ્યંત જળવાયાં જણાશે. આમ છતાં, પ્રહસનો તથા સામાજિક નાટકોની તળપદી બોલી વાપરવાની પરંપરાના સંસ્કારો ભૂંસાઈ ગયા છે એમ નથી. ઊલટું, પ્રાકૃત શબ્દો તથા બોલાતી ભાષાના પ્રયોગોના ઉપયોગ-માં વિવેકની ઊભી પાંખો જોવા મળે. વિશ્વામિત્રના મોંમાં મુકાપેલા આ ઉદ્ગારોનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ ટાંકી થકાય—"એ પ્રકારે છે તો તત્કાળ જાણે; એના સર્વ દુઃખ ક્ષણમાં મટશે; હું તથા વશિષ્ઠ એનાં વેદ થઈ મુક્તિયે એને ઉપદેશ કરીશું" § આનું સીધું પરિણામ એ આવે છે કે સાહિત્યિક સંસ્કૃત તથા તળપદી લોકભાષાના સંમિશ્રણથી પુરાણનાં પ્રતાપી પાત્રોનું વ્યક્તિત્વગૌરવ ખંડિત થયું જણાય છે અને વાતાવરણની સ્વાભાવિકતાની સુસંગત છાપ પણ કથળી જાય છે. નર્મદનાં નાટકો મુખ્યત્વે ભજવવા ખાતર લખાયાં હોઈ, કદાચ સમકાલીન અધિષ્ઠિત પ્રેક્ષકમાનસને લક્ષમાં રાખી નર્મદે આવો મિઠા શૈલીનો તોડ કાઢ્યો હશે. પરંતુ દુર્બોધ સાહિત્યિક શૈલી તથા અશિષ્ટ તળપદી બોલીની સેજભેજથી નાટકોની ભાવસૃષ્ટિ તથા પાત્રોદાત્તતાને બાધક નીવડે એવી કૃત્રિમતા માત્ર પેદા થઈ છે.

મૌલિક 'ગુલાબ' નાટક હો કે રૂપાંતરિત 'ભટનું ભોપાળું'—પણ અંગ્રેજી નાટકની પ્રેરણા નીચે લખાતાં નાટક પણ સાદ્યંત ગદ્યમય નથી હોતાં; એટલે પરંપરા કે પરિપાટી ગમે તે હો, પરંતુ કવિતાની બાબતમાં આ નાટકો એકસરખાં ઉતરે છે! નર્મદ તો 'જેસ્સા' વાળો કવિ જીવ, એટલે તેનાં નાટકોમાં કવિતાને વિશેષાધિકાર મળે! પરંતુ નાટ્યવિધાનની જેમ નાટ્યરચક કવિતા વિશે પણ ભાગ્યે જ હરખાવાનું રહેશે. જેકે કવિનો

\* 'કૃષ્ણાકુમારી': અ. ૯, પ્ર. ૯.

† પ્રસંગ ('કૃષ્ણાકુમારી' ની પ્રસ્તાવના), પૃ. ૩.

‡ સીતા: અ. ૩, પ્ર. ૭ ('રામજનકી દર્શન').

§ અ. ૧, પ્ર. ૧ ('રામજનકી દર્શન').

કાવ્ય-ઉત્સાહ નાટકના પૂંકા સુધી ફરી વળે છે! નાયિકા ઘેનમાં ગાય, ક્યારેક ‘એકલી સૂતી સૂતી બોલે,’ પાછી ગાય અને પાછી ‘તર્કની લહેરમાં’ ઉઘી ગય એવા હાસ્યાસ્પદ દરથ વાંચવા ન મળે એવું થેનું બને.\* વળી, સ્વગત કે સંવાદોની આવી કવિતા ઉપરાંત વર્ણનાત્મક કવિતા આવે તે વધારામાં. એમાં પાંચાલ નગરી જેવા સ્થળનું વર્ણન હોયડું વા મત્સ્યવેધ જેવી ઘટનાની રજૂઆત હોય; † મત્સ્યવેધ અંગે તો વર્ણન તથા વૃત્તાંતકથન દ્વારા કવિએ કવિતા પીરસવાના બબ્બે મોકા ઝડપ્યા લાગે છે. આ કવિતા અતિરેક સંવાદ પરત્વે પણ એવો ફરી વળ્યો જણાય છે કે ગદ્યસંવાદ તથા પદ્યરચના વચ્ચે મુશ્કેલીથી તફાવત જડે. નાટકની આ તમામ પ્રાસાનુપ્રાસી, શબ્દચાનુરીભરી તથા સાધાસ કવિતામાં નર્મદની નાટયેતર કવિતાનો પ્રતિભા-આણસાર જવલ્લે જ જડવાનો. ‘સાર-શાકુંતલ’ જેવા અપરિપક્વ અને ઉતાવળિયા શ્લોક તરજૂમા દ્વારા કાલિદાસની અનન્ય કવિ-પ્રતિભા નિસ્તેજ થયેલી જણાય છે તે મુખ્યત્વે આ કારણે.

નર્મદે નાટકથી સ્વનંત્ર ચીતે ગદ્ય તેમ જ પદ્યનું ઉત્કટ, વૈવિધ્યભર્યું તથા સફળ ખેડાણ કર્યું હોવા છતાં ગદ્ય પદ્યની સંમિશ્ર માવજત પામતા નાટક બાબત તે સાવ નિરાશા જન્માવે છે; જો કે, નાટ્યકસબ એવો સાવ સરળ હાથવગો કીમિયો પણ ન જણાય. નાટકની યિખાઉ જણાતી કવિતાની નીરસતા વધારે. શોચનીય જણાય. વળી, નાટ્યવિધાન તથા સંવાદ-લખાવટ વિશે પણ વિશેષ ફાવટ આવી નહિ કહેવાય. નર્મદની અને એ ચીતે બીજા નાટક લખનારાની પણ—નિષ્ફળતા માટે એક એ પણ કારણ ખરું કે આ પ્રારંભિક તબક્કામાં શૈલી ઘડતર માટે કે નાટ્યસૂઝ કેળવવા માટે માર્ગદર્શક સામગ્રી પૂરતી ઉપલબ્ધ ન હતી—શાકુંતલનો રંગભૂમિ-ઉપયોગી પદ્યાનુવાદ કરવાનું બીડું તો ખુદ નર્મદે ઝડપવાનું હતું! ગદ્યછટાનું પૂરેપૂરું ખેડાણ થયું ન હતું એ હકીકત પણ કારણ પેટે લક્ષમાં લઈ શકાય ખરી, પરંતુ નર્મદ જેવા પ્રસ્થાનકારની બાબતમાં એ કારણ કંઈક ગીણ ઠરે. ચીવટ ઊણપ તથા બિનકાળજી જેવી વ્યક્તિગત મર્યાદાઓ પણ આ સંદર્ભમાં કારણભૂત લેખી શકાય. સંનિષ્ઠ ઉપાસના માગી લેતા નાટ્યસ્વરૂપ સાથે નર્મદની અસ્થિર પ્રકૃતિ તથા બહુવિધ પ્રવૃત્તિનો ભાગ્યે જ મેળ ખાય આમાં, આ નાટક ધનોપાજન માટે લખાયાં એ હકીકત મુખ્ય કારણ જણવું રહ્યું માટે જ નર્મદના નાટ્યલેખનની ફૂલશુભિ એટલે ઉતાવળ તથા વ્યવસાયિકતાનાં પરિણામ

\* અ. ૪ પ્ર. ૩ (“ફૂણાકુમારી”)

‡ અ. ૧ પ્ર. ૨ (“દ્રોપદીદર્શન”)

† અ. ૧, પ્ર. ૩ (એજન)

પરંતુ, આ રીતે નર્મદનાં નાટકો દ્વારા, અર્વાચીન સાહિત્યના લગભગ તમામ નવીન પ્રકારો પ્રસ્થાન પેટે ખેંચી લેવાનો તેનો જ્ય હુંટવાનો બચી ગયો છે ખરો! તેની વિવિધ પહેલમાં વ્યવસાયી નાટ્યકાર તરીકેની પહેલનું પીંછું પણ ઉમેરી શકાયે. રંગભૂમિને અનુલક્ષી આરંભ થેલી સંસ્કૃત નાટકની રૂપાંતરપ્રવૃત્તિ પણ નોંધપાત્ર ગણવી રહી. એકંદરે તો નર્મદની નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં સંસ્કૃત શૈલીનું વર્ચસ પ્રથમ વાર સ્થિર થવેનું જોઈ શકાય.

પોતાના પ્રથમ નાટકમાં અંગ્રેજી નાટ્યરીતિ અનુસર્યાની તથા સંસ્કૃત નાટ્યરીતિથી પોતે અપરિચિત હોવાની નગીનદાસે ‘ગુલાબ’ની પ્રસ્તાવનામાં કરેલી જાહેરાત અગાઉ જોઈ. નર્મદ વિશે કદાચ એથી ઊલટું સાચું કરે ખરું. અલબત્ત, નર્મદે આગલ નાટ્યશૈલી અંગેના અનજનપણનો એવો સ્પષ્ટ એકચાર કર્યો નથી, છતાં નર્મદ મિત્ર નગીનદાસના નાટકમાં પ્રથમ વાર જોવા મળેલી કેટલીક નાટ્યછટા નર્મદીય નાટકમાં અનુપસ્થિત રહી જણાયે. વળી, દલપતરામ તથા નવચરામ અનુક્રમે ઓરિસ્સાફ્રેન્સ અને મોઝિયર તરફ દૂર દષ્ટિ દોણવે છે ત્યારે નર્મદ ધરઅંગણની સંસ્કૃત નાટ્યસમૃદ્ધિનો ઉપયોગ કરવાનું ઉચિત માને છે. રસુછોડભાઈનાં પ્રથમ બે સામાજિક નાટકોની અસાધારણ ખ્યાતિનું નર્મદને આકર્ષણ ન જગ્યુ; સામાજિક સુધારણાની કે દેશદામ્ની ધગણ માટે પણ નાટકનો અસરકારક ઉપયોગ કરવાનું ન તેણે વિચાર્યું ન તેને સ્ફૂર્ણ; દલપતરામ કે નવચરામનાં જોવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકો લખવા તેનો સુરતી સ્વભાવ પણ લલચાણો નહિ! નર્મદને તો પ્રખ્યાત સામગ્રીમાંથી ગદ્ય પદ્ય શૈલીમાં રસાશયી રચનાઓ લખવાનું વિશેષ ગોઠ્યું. ટૂંકમાં, નર્મદે આવડત પ્રમાણે સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીની પ્રેરણા જ ઝીંહી-ઉતાડી. આમ, આ વિલક્ષણ પ્રસ્થાનકારની નાટ્યલખાવટમાં સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કારો દક અને આગળ પડતા હોવાથી, જેમ નગીનદાસને અંગ્રેજી નાટ્યપરંપરાનો પહેલો મણકો ગણાય તેમ નગીનદાસના મિત્રને સંસ્કૃત પરંપરાનો પહેલો મણકો ગણવામાં બાધ નહિ આવે.

૧૮૫૧ થી ૧૮૮૧ ના નાટ્યારંભના ત્રણ દશકાના નાના સ્તબક દરમિયાન એક સ્પષ્ટ ગતિરેખા જળી આવશે ખરી. અંગ્રેજી નાટ્યસંસ્કાર નીચે પાંગરતી અને સામાજિક નાટકો તથા પ્રહસનોની દિશામાં આગળ વધતી નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ ત્રીસ વર્ષના ગાળામાં સંસ્કૃત શૈલીના પ્રભાવ તળે આવી ઊભી રહેતી જણાય છે અને પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં બીઆઠાળ નાટકોનો નિઃસત્વ ફાલ ઘાતરતો થાય છે. ખુદ રસુછોડભાઈની કારકિર્દી આવા પૂર્વાર્ધ-ઉત્તરાર્ધમાં પહેંચાણેલી જણાયે. છતાં, ‘લક્ષ્મીનાટક’ (૧૮૫૧) થી ‘સાર-ચાકુંતલ’ (૧૮૮૧) સુધીના ગાળામાં ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યને વૈવિધ્ય સાંપડવાનું ગીરવ લઈ શકાયે. ત્રણ જુદી જુદી શૈલીનાં નાટકોના વિવિધ કોટિનાં રૂપાંતરો, વ્યક્તિગત નબળાઈનાં

બે યાદગાર પ્રહસનો, સામાજિક સમસ્યાનાં રસુછેડબાઈનાં નાટકો તથા વિચિત્ર રીતે રસપ્રદ ઠરતું 'ગુલાબ' તથા રંગભૂમિ સાથેનો રસુછેડબાઈનો પ્રેક્ષ સહયોગ તેમ જ નર્મદનો વ્યવસાયી સંબંધ—ગુજરાતી નટકના મંડપમુહૂર્ત વેળાની આ બહુવિધ એ'ધાણી ભાવિ વિકાસ માટે તાત્કાલિક તો અવરય આચાર્યદે લાગશે.

'સાર ચાકુંતલે'ના પ્રકાશન વર્ષે જ 'કાન્તા' પ્રગટ થાય છે, પરંતુ ઐતિહાસિક પ્રકરણ પર રચાયેલું મનિધાવનું આ નાટક પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં ચોક્કસ નાટકોના પ્રવાહ કરતાં નિરાળી છાપ પાડતું હોવાથી, તેનો વિગત-વિચાર કરતાં પહેલાં, ઇતિહાસ પુરાણની સામગ્રીનાં બીબાંકાળ શૈલીનાં કેટલાક નાટકોનો નામોલ્લેખ કરી લેવો જોઈએ. 'મોટા માધવ-ચાવ ચેરવા' (૧૮૭૧)<sup>૧</sup>, 'ચંદાકુમારી' (૧૮૭૩)<sup>૨</sup>, 'સુદામાનાટક' (૧૮૭૮)<sup>૩</sup>, 'નૃસિંહ નાટક' (૧૮૮૨)<sup>૪</sup>, 'સદેવંત સાવળીંગા' (૧૮૮૩)<sup>૫</sup>, 'ભાષા હનુમાન નાટક' (૧૮૮૩)<sup>૬</sup>, 'ગોપી-ચંદ નાટક' (૧૮૮૪)<sup>૭</sup>, 'વનરાજ ચાવડો' (૧૮૮૫)<sup>૮</sup>, 'કેશરી ચરિત્ર' (૧૮૮૬)<sup>૯</sup>, 'બાલ-કૃષ્ણ વિજય નાટક' (૧૮૮૬)<sup>૧૦</sup>, 'સુદામા ચરિત્ર' (૧૮૮૬)<sup>૧૧</sup>, 'સંગીત સુભદ્રા હરણ નાટક' (૧૮૮૮)<sup>૧૨</sup>, 'રાહમે'ંગાર અને રાણકદેવી' (૧૮૮૮)<sup>૧૩</sup>, 'સંગીત રામસિંહ' (૧૮૮૮)<sup>૧૪</sup>, 'રાજભક્તિ વિરમ્બન' (૧૮૮૮)<sup>૧૫</sup>, 'ભક્ત પ્રલ્યાદ' (૧૮૮૮)<sup>૧૬</sup>, 'માણે કોલા નાટક' (૧૮૮૩)<sup>૧૭</sup>, 'સંગીત રામચણ નાટક' (૧૮૮૬)<sup>૧૮</sup>, 'દેવળદેવી નાટક' (૧૮૮૬)<sup>૧૯</sup>, 'સંગીત કાદંબરી નાટક' (૧૮૮૭)<sup>૨૦</sup>, 'મહિષાસુર મર્દન' (૧૮૮૮)<sup>૨૧</sup>—આ ઉપલક્ષ યાદી ઉપરથી જણાઈ આવશે કે ઉત્સાહી ચિખાઉ લેખકોએ 'નાટકકાર' નું બિરુદ મેળવવા તૈયાર પ્રખ્યાત સામગ્રીનો એકલે હાથે કે બીજાના સહકારમાં—ઉપયોગ કરવાનું સતત ચાલ્યું રાખ્યું છે આવી ઢગલાબંધ રચનાઓમાં 'દેવળદેવી' જેવું દ્વિઅંકી પણ હોય અને 'ભાષા હનુમાન મહાનાટક' જેવું ચોદ-અંકી પણ હોય! એમાં કવિતા-અતિરેકવાળી રચનાઓ પણ જરૂરે અને કેવળ 'સંગીત નાટકો' ૫ મળી આવશે. બહુધા તો, આવડત મુજબ સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીનું અનુસરણ થયું જણાયે છતાં વ્યવસાયી ઢબની

૧. ગણપતરામ વે. ઓજા; ૨. કેશવલાલ દલપતરામ; ૩. ભાઈશંકર નાનાભાઈ; ૪. મ. બ. હોરા; ૫. યુનીલાલ અમથાયા; ૬. કવીશ્વર જુજલ હિચોર; ૭. દા. ર. સોમાણી અને દુ. વિ. નગરકર; ૮. છ. ભા. પંડ્યા, ૯. દયરથલાલ ગં. વ્યાસ; ૧૦. દે. સી. ત્રવાણી; ૧૧. ભવાનીશંકર નરસિંહરામ; ૧૨. ઝવેરીલાલ દલસુખરામ; ૧૩. શ્રી. મુ. માંકડ; ૧૪. ૨. ઉ. ઓજા; ૧૫. ગિરધરલાલ હરકિસનદાસ; ૧૬. ગુજરાતી પ્રેસ; ૧૬. ભ. લા. જોષી; ૧૭. કલાનજી ધર્મસિંહ, ૧૮. પરવતસિંહ હમીરસિંહ; રામસિંહ માનસિંહ; ૧૯. બીમરાવ ભોજાનાથ; ૨૦. દુર્ગાનાથ ગો. દવે, ૨૧. ભા. ગો. ચાવ.



રીલીની ખાસિયતો પણ ગૂંથાતી આવતી માલુમ પડ્યો; પરંતુ બહુધા એકાદ નાટકથી જ અટકી જનારા આ લેખકોની કૃતિઓમાં વસ્તુમાણી તથા રસમાવજતની બાજતમાં ચીલાચાણ તથા નિરાધાજનક વલણ જ જોવા મળવાનું.

સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાના વધતા જતા પ્રસારમાં સંસ્કૃત નાટકોના ભાષાંતરનું નવું વહેણ પણ લક્ષમાં લેવું જોઈએ લગભગ નાટકના પ્રારબ્ધની સાથોસાથ, નામી-અનામી સંસ્કૃત નાટકકારોની રચના ગુજરાતીમાં મળતી થાય છે એ ઉકીકત એ ભાષાંતરોની ગુણવત્તા પેટે નહિ પરંતુ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના પ્રવાહની દિશાગતિ અંગે સૂચક ગણાય, એ દ્રષ્ટિએ એ ઘાદી પર પણ ઊંડતી નજર નાખી લેવી રહી. 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૮૬૭)<sup>૧</sup>, 'વેણી સંહાર' (૧૮૬૭)<sup>૨</sup>, 'વિક્રમોપશાંત્રાટક' (૧૮૬૮) અને 'ઉદિશ્યંદ્ર નાટક' (૧૮૭૦)<sup>૩</sup>, 'પ્રભોધ ચંદ્રોદય' (૧૮૭૭)<sup>૪</sup>, 'માલતી માધવ' (૧૮૮૦)<sup>૫</sup>, 'પ્રભોધ ચંદ્રોદય' (૧૮૮૧)<sup>૬</sup>, 'અદ્રાવલિ' (૧૮૮૨)<sup>૭</sup>, 'ઉત્તરરામ ચરિત્ર' (૧૮૮૩)<sup>૮</sup>, 'મુચ્છકટિક નાટકસાર' (૧૮૮૪)<sup>૯</sup>, 'નિર્ભય ભીમ વ્યાયોગ' (૧૮૮૬) અને 'પાર્થ પરાક્રમ વ્યાયોગ' (૧૮૮૭)<sup>૧૦</sup>, 'વેણી સંહાર' (૧૮૮૭)<sup>૧૧</sup>, 'પુરુષિકમ' નાટક (૧૮૮૭) <sup>૧૨</sup>, 'કપુરમંજરી' (૧૮૮૭)<sup>૧૩</sup>, 'નાગાનંદ' (૧૮૯૦)<sup>૧૪</sup>, 'વિધિવગરીયસી પાર્વતીપરિણય નાટકમૂ' (૧૮૯૧)<sup>૧૫</sup>, 'મુચ્છકટિક' (૧૮૯૩)<sup>૧૬</sup>, 'ઉન્મત્ત રાઘવ' (૧૮૯૪)<sup>૧૭</sup>, 'મણીમાલા' (૧૮૯૫)<sup>૧૮</sup>, 'પ્રિયદર્શિકા' (૧૮૯૬)<sup>૧૯</sup>, 'વિક્રમોપશાંત્રીય' (૧૮૯૮)<sup>૨૦</sup>, 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલા' (૧૯૦૧)<sup>૨૧</sup>, સંસ્કૃત નાટકોના ભાષાંતરની આ સતત ચાલુ રહેલી પ્રવૃત્તિ દ્વારા કાલિદાસ, બાણ, હર્ષદેવ, શુદ્રક અને ભવભૂતિ જેવા મહત્ત્વના નાટ્યકારોની કૃતિના તરજુમા કે મુકત અનુવાદો ૧૯મી સદીના છેલ્લા દશકા દરમિયાન ગુજરાતીમાં ઉતરી ચૂક્યા હતા એ જોઈ શકાયે. પરંતુ આ ભાષાંતર-પુરુષાર્થ મૂળ કૃતિની ભાવસુષ્ટિ તથા કાવ્યમયતાનો રસાસ્વાદ કથવવામાં બહુધા સફળ થયો જણાયે નહિ, કેમ કે મુખ્યત્વે આ ચિખાઉ પ્રવૃત્તિને સંસ્કૃત

૧. ઝવેરીલાલ ઉ. પાણિક, ૨ (મૂળ : નારાયણ ભટ્ટ) સુખેશ્વર બા. શાસ્ત્રી, ૩. રસુછોડ ભાઈ ■ દવે ૪. (મૂળ. શ્રી કૃષ્ણમિત્ર) વલ્લભજી વિ હરિદત્ત પ. મ ન. દ્વિવેદી, ૫. ભોગીલાલ મ ભટ્ટ, ૭. બા ઉ. કંધારિયા ૮. મ ન. દ્વિવેદી, ૯ દામોદર ર. સોમાણી ૧૦ ગોસ્વાઈ નારાયણભારતી યશવંતભારતી, ૧૧. નારાયણ ભટ્ટ, ૧૨. નારાયણ હેમચંદ્ર, ૧૩. બા. ઉ. કંધારિયા, ૧૪. રાજરામ રા ભટ્ટ, ૧૫ (મૂળ : બાણ) કી ધ. ભટ્ટ, ૧૬ બા. ઉ. કંધારિયા, ૧૭ દુ. શા જાની; મા પ્રા. દવે, ૧૮ (હર્ષકૃત રત્નાવલી) મોહનલાલ ચં. બીજવાડિયા, ૧૯. ચમુનાદત્ત વ જોષી, ૨૦ કીલાભાઈ ધ. ભટ્ટ, ૨૧. દલપતરામ પ્રા. ખખર.

સાહિત્ય પ્રત્યે જન્મેલા નવા આદર તથા કૌતુકપ્રિયતા અને કંઈક ગતાનુગતિકતાની જ પ્રેરણા મળેલી જણાયે વળી આ શિષ્ટ નાટકોની વિવિધ તેમજ સિદ્ધ કાવ્યછટા ગુજરાતીમાં ક્લેષિત રીતે ઉતારી શકે તેવી પ્રતિભા કે શૈલીની અનુપસ્થિતિને કારણે આવી પ્રવાહગત પ્રવૃત્તિનું ભાગ્યે જ કોઈ તાર્ત્વિક કે વિકાસલક્ષી પરિણામ આવી શકે અવબત્ત, નિજી અભિરુચિ તથા સર્જક શક્તિનો સાથ મળ્યો હોવાથી મણિભાઈના અનુવાદો આસ્વાદ્ય બન્યા જણાય છે બા. ઉ. કથારિયા તથા કી. ધ. ભટ્ટના પ્રવાસ પણ પ્રમાણમાં આશાસ્પદ લાગ્યે ખરા

ઓગસ્ટીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની બે પચીસી પૈકી નાટકના ખેત્રણની દૃષ્ટિએ, નગીન દાસ, દલપતરામ તથા નવલરામના નાટકોને કારણે ૧૮૫૦ થી ૧૮૭૫ સુધીની પ્રથમ પચીસી ઐતિહાસિક મહત્વની ઠરી શકશે બીજી પચીસીના પૂર્વાર્ધથી એટલે લગભગ નર્મદના નાટ્યલેખનથી મળતા થતા પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો તેમ જ સસ્કૃતના ભાષાંતરા માં સંખ્યા ગુણવત્તાનું વ્યસ્ત પ્રમાણ જળવાયુ હોઈ, એકમાત્ર 'કાન્તા' જેવા અપવાદ સિવાય, નાટ્યવિકાસની દ્રષ્ટિએ મહત્વની કે ચાદગાર કૃતિ ચીંધી બતાવવાનું દુષ્કર જણાયે નગીનદાસથી નર્મદ સુધીના સમગ્ર ગાળાને આવરી લેતી અને એથી પણ આગળ વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી લખાતી રણછોડભાઈની કારકિર્દીનો ઉન્નય આ ચર્ચાક્રમમાં હવે જોડેલોચિત લાગશે

આદ્ય

## આદ્ય નાટ્યકાર

કાવ્યજ્ઞાનની રીતે વિચારીએ તો અગાઉ ઉલ્લેખેલા નગીનદાસ વગેરે પ્રથમ નાટકકારો સાથેસાથ રસુછોડભાઈ ઉદયરામ દવે (૧૮૩૭-૧૯૨૩) નો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ પરંતુ ૬૦ ઉપરાંત વર્ષોની તેમની વિસ્તૃત કારકિર્દીને સ્વતંત્ર પ્રકરણમાં સમગ્રતાપૂર્વક અવલોકવામાં વધુ સાતત્ય જાળવાનું જણાયે વળી, રસુછોડભાઈએ, નગીનદાસ કે દલપતરામની જેમ એકાદ બે નાટકે અટકી જવાને બદલે છ દશકા સુધી એકબે હાથે અને વિવિધ વ્યવનાયો વચ્ચે 'નાટક વિષય' ખેડતા રહી મૌલિક તથા રૂપાંતર ભાષાંતર મળી બાર નાટકો આપી જણે પોતાની નાટ્યોપાસનાની પ્રતીતિ કરાવી છે. નવલરામ જેવાની રંગભૂમિ ઉપેક્ષાથી ઊલટું રસુછોડભાઈના નાટકોથી રંગભૂમિ સ્થાપનાને પ્રેરણા અને વેગ મળતાં રહેવાથી તેઓ રંગભૂમિ પ્રવર્તકનું બિરુદ પણ મેળવી શકે ખરા નર્મદ જેવી સમકાલીન પ્રશ્નોની ઉપેક્ષા કે નાટ્યલેખનની વ્યવસાયિતા પણ તેમની પ્રવૃત્તિમાં જોવા નહિ મળે બલકે નાટક તેમ જ રંગભૂમિને તેમણે સમાજજીવનના પ્રતિબિંબ માન્યાં મનાવ્યાં અને રંગભૂમિ જેવી પોતાની મુખ્ય જીવનપ્રવૃત્તિને વ્યવસાયીકરણ નીચે અવનત થતી જોઈ ત્યારે પોતાની નારાજ અને નાટ્યવિચાર તેમણે નાટક દ્વારા જ વ્યક્ત કર્યાં નાટક વાચવા જેવા વિશે ગુજરાતી માનસને ન જોવો રમ હતો ત્યારે સાત્તા અર્ધમાં નાટક લોકપ્રિય બન્યું રસુછોડભાઈના હાથે એ લોકપ્રિયતાથી ગુજરાતી લેખસ્વર્ગ પણ નાટ્ય ભિમુખ બનતો થયો હોવો જોઈએ અલબત્ત, આવી નાટ્યવિષયક જગરૂકતા છતાં નાટ્ય વિવેક તેમજ સ્વરૂપ-સૂઝ અંગિની ઊણપ પુરાવાનું એકદમ બનતું નથી એ દિશામાં પણ રસુછોડભાઈ પ્રયત્ન કરવાનું ઠૂક્યા નહિ જણાય. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના આભ્યાસના આધારે તૈયાર કરેલું 'નાટ્યપ્રકાશ' (૧૮૯૦) આ વિષયનું પહેલું માહિતીગભર પુસ્તક ગણાય એટલે રસુછોડભાઈ 'આદ્ય નાટ્યકાર' તરીકે બિરદાવાય છે તે તેમના આ અડધી સદી ઉપરાંતના નાટ્યપુરુષાર્થના કારણે, એ રીતે પણ તેઓ સ્વતંત્ર પ્રકરણના અધિકારી ઠરે.

તેમના ભાષાંતરોનો પ્રકાર લક્ષમાં લઈએ તો તેમના નાટ્યકૃષ્ટમાં સામાજિક કરતાં પ્રજ્ઞાત સામગ્રીના નાટકોની સંખ્યા વધી ગઈ જણાયે, જોકે તેમની યશદા કારકિર્દીનો આરંભ થયો, સામાજિક નાટકથી નાટ્યક્ષેત્રે પ્રેમનું નામ ગાજતું કરનારું 'જયકુમારી વિજય' (૧૮૬૪) મૂળે 'જે કુવરનો જે' નામે ૧૮૬૨માં 'બુદ્ધિપ્રગય'માં પ્રગટ થયેલું અને એના અક્ષર તો ૧૮૬૧ માં પડેલા એવો ઉલ્લેખ છે

નાટ્યવિષય 'મગજને તરફી આપે એવો ભાર નથી',\* છતાં સૂત્રધાર દ્વારા વિદ્યુત્કંઠને સમગ્ર વસ્તુ ક્ષી સંભળાવવાની ચોજના કરી રખાઈ છે ખરી. "પાયો સ્ત્રી જે સુખોનો સરસ સુધારવા લે મને ઓ દયાળુ !" એવી નાટ્યસ્થ યેનુની પણ 'નાન્દી' માં સ્પષ્ટતા જણાઈ છે. એ સંદર્ભમાં શિશિત સંસ્કારી જ્યકુમારી દ્વારા તેમણે પોતાની પ્રથમ નાચિકાની આદર્શ વિભાવના વ્યક્ત કરી જણાવે. નાટ્યશીર્ષિકના નિર્દેશનુસાર, આ સુચિસિત નાચિકા વિવિધ અવરોધો પાર કરી, સામૂહિક અજ્ઞાન જડતા ધ્રમી, સ્વેચ્છા, સ્નેહ તથા સુધારક વૃત્તિથી પ્રેરાઈ સમાજમાં અનુકરણીય ઠરતું પગલું ભરી, પોતાના પ્રિયપાત્ર પ્રાણલાલ સાથે પસંદગી લગ્ન કરી જણે એક પ્રકારનો સંસ્કાર- 'વિજય' મેળવે છે.

આટલો મુખ્ય નાટ્યવિષય સંક્ષિપ્ત લાગવાનો, પરંતુ સ્નેહલગ્ન ઉપરાંત લેખકે શ્રીકેળવણી, કળેડાં, સામાજિક કુધારા, વહેમ તથા અજ્ઞાન જેવા સમકાલીન વિષયો અંગે પણ સ્વમત રજૂ કરવાનું તાક્યું જણાય છે. વિશેષમાં પતિ-પત્નીની પરસ્પર વફાદારી, મૈત્રીભાવ, પિતૃસેવા, ઈશ્વરાસ્થા જેવી સાંસારિક-પારમાર્થિક બાબતો પણ વિષયમાં ગૂંથાતી આવે છે. આમાં કદાચ સમાજસુધારાની શુભનિષ્ઠા તથા ઉન્નતાઈ બંનેએ ભાગ ભજવ્યો હોય એમ બને, પરંતુ આ વિષયબાહુલ્યને કારણે જ લેખકને આઠ જેટલા અંકોમાં તેનો પથાર કરવો પડ્યો છે.

આ સાથે રસુછોડભાઈનો નાટ્યવિધાન અંગેનો યેનુ પણ લક્ષમાં લેવો જોઈએ. મૂળ તો 'ભવાઈ ઊપર અભાવ ઉપજવાથી' લેખકનું 'લલ નાટક ઉપર ગપ્' પરંતુ 'આ વિષય ઘણો અઘરો છે' એમ પણ લાગ્યું, કેમ કે 'કુદાળતાથી લખાયેલાં નાટકોમાં આડો અવળો વિસ્તાર કરવામાં આવતો નથી, પણ વસ્તુભેદ, નાચકભેદ અને રસભેદવાળી ચમત્કારિક રચના રચવામાં આવે છે. ....પણ આવી ગાળી કાઢેલી રચના.....સર્વની સમજમાં તરત જ ઊતરી જાય એવી થાય નહીં.....અને તે ઉત્તમ છતાં, સાધારણ વાંચનારા અથવા સાંભળનારાને પ્રિયકર થવી કઠિન છે.'† એ ખડું કે, આ રીતે નાટ્યધાત્મને જડ રીતે વળગી રહેવાને બદલે 'સાધારણ વાંચનારા અથવા સાંભળનારા' (જેનારાનો ઉલ્લેખ નથી!) ની રુચિ લક્ષમાં લેવામાં રસુછોડભાઈએ વ્યવહારુ નાટ્યકારનું વલણ અપનાવ્યું જણાય, પરંતુ એ પણ ખરું કે દીર્ઘસૂત્રી વિષય માંડણી અંગે આ વલણ જ કદાચ કારણભૂત બન્યું હોય, કેમ કે તેમના મતે

\* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૩.

† પ્રસ્તાવના ('જ્યકુમારી વિજય').

‘સમજ પડે એવો વિસ્તાર કરેલો હોય છે તો જ સામાન્ય લોકોને સમજ પડે છે.’ એટલું સારું છે કે ખુદ લેખકને આ આક-અંકી નાટ્યવિષયના પ્રસ્તાવનો ખ્યાલ આવી ગયો હોવાથી તેમને ‘ટૂંકાવી દેવાની જરૂર’ સ્વીકારી છે અને ‘લંબાવીને લખવાની અગત્ય’ જતી કરી છે! આમ છતાં પ્રસંગબાદુલ્લ, સંખ્યાબંધ પાત્રો, અનેક સ્થળો તથા દીર્ઘ કાળમાન આવરી લેવું કથાનક તેમ જ શિથિલ સંકલન દ્વારા ‘નાટકવિષય’નો તેમણે પ્રથમ નાટકમાં ‘એવો વિસ્તાર’ કરેલો જણાય છે કે એકાદ નવલકથાના માળખાની ધાદ આપ્યા વિના નહિ રહે. વળી, પાત્રના મનોગતનું નિરૂપણ<sup>૧</sup>, પ્રસંગાદિનું લેખકે કરેલું વર્ણન<sup>૨</sup>, પાત્ર સંવાદમાં સંભાષણો<sup>૩</sup>, અવતરણોનું પદન<sup>૪</sup>, પત્રો ચિઠ્ઠીની આપ લે તથા એ નિમિત્તે તેનું વાચન<sup>૫</sup>, ઘટના દરશ કરવાને બદલે તેનું વર્ણન કથન<sup>૬</sup>, પેટા કથાનક કે આડવાતની ગૂંથણી<sup>૭</sup> વગેરે દ્વારા નાટકનું કોત્ર નવલકથાએ સર ક્યું છે એમ જ.

‘સારારસ વાંચનારા અથવા સાંભળનારા’ને લક્ષમાં રાખી તેમણે ત્રિવિધ ભેદવાળી ‘ચમત્કારિક રચના’ નથી પ્રયોજી છતાં નાટ્યબંધ અંગે તેમણે મુખ્યત્વે સંસ્કૃત પરિપાટી-નું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું જણાવવાનું. વિષય-નિદેશક નાન્દી, નાટ્યારંભ નિમિત્તે સૂત્રધાર, વિદૂષક તથા નટીનાં પાત્રો દ્વારા આ પ્રેરણાભળ ઓળખી કાઢવાનું મુશ્કેલ જણાશે નહિ.

નાટકનું પ્રત્યેક યિશ્તિત પાત્ર સંસ્કૃત શાસ્ત્રોથી, ખાસ તો નીતિશાસ્ત્રથી પરિચિત જણાય છે. સંસ્કૃત શ્લોકોનાં પ્રમાણ તથા ઉદાહરણ ટાંકવાનું પણ તે ધૂકતાં નથી. આવાં કેળવાયેલાં પાત્રો ભેગાં મળે ત્યારે શ્લોકોની ભેતભાજી જેવી રમઝટ જામે એમાં, શી તવાઈ! \*\* આ યિશ્તિત પાત્રોની વિભાવનામાં કર્તાનું આત્મપ્રત્યેકપણ જોઈ શકાય

\* પ્રસ્તાવના (‘જયકુમારી વિજય’).

† “ધારણા કરતાં નાટકનું લંબાણ ઘણું થઈ ગયું છે, તેથી જ્યાં લંબાવીને લખવાની અગત્ય હતી ત્યાં ટૂંકાવી દેવાની જરૂર પડી છે.” (પ્રસ્તાવના, પૃ. ૬).

(૧.) અં. ૨, પ્ર. ૧; (૨) અં. ૧, પ્ર. ૧૦, ૧૧; અં. ૪, પ્ર. ૧ વગેરે, (૩) અં. ૨, પ્ર. ૨; અં. ૩, પ્ર. ૨; અં. ૫, પ્ર. ૩; અં. ૮, પ્ર. ૭; (૪) અં. ૨, પ્ર. ૩; (૫) અં. ૩, પ્ર. ૪; અં. ૫, પ્ર. ૨; પ્ર. ૪; અં. ૬, પ્ર. ૫; પ્ર. ૬. અં. ૭, પ્ર. ૪ પ્ર. ૫. (૬) અં. ૫, પ્ર. ૨. (૭) અં. ૮, પ્ર. ૫.

\*\* આજે જેમ અમેરિકન ‘વિટ’ તથા ‘જેક’નો પ્રસાર વધતો જણાય છે તેમ યિશ્તિ-ના મંગળાચરણના એ ગાળામાં કદાચ સંસ્કૃત જણવાની તથા વાતચીત નિમિત્તે ઉપયોગમાં લેવાની સભ્યતા કેળવાતી જતી હોય એમ બને. એ રીતે રસુછાડ્યાઈએ સાંપ્રત યિશ્તિત માનસનો વિતાર આપ્યો કહેવાય.

ખરું, એ રીતે નગીનદાસ તથા રસુછોડભાઈ જેવા શિશિત નાટ્યલેખકોમાં વ્યક્ત થતું. શિશિ-ઉત્સાહનું, સુધારા-ધગથનું તેમ જ આત્માભિવ્યક્તિની ઉત્કટતાનું વધુ રસપ્રદ લાગવાનું. આ ઉપરાંત ગદ્ય પદ્ય નાટ્યબંધ તેમ જ દીર્ઘસૂત્રી આટાંકી નાટ્ય-નિયોજન પણ સંસ્કૃત શૈલીની સગાઈ પેટે નોંધી શકાય.

મુખ્ય માર્ગદર્શન સંસ્કૃત શૈલીનું સ્વીકારણ હોવા છતાં, સમકાલીન સામાજિક પ્રશ્નો તથા એના સંદર્ભમાં પોતાની વિચારગ્રોહી નાટ્યવસ્તુમાં વસૂલી લેવાની પ્રવૃત્તિમાં તથા એ રીતે સામાજિકની જગત્ક્રાંતિ કોળવવાની નેમમાં પાશ્ચાત્ય પરંપરાના અર્વાચીન સંસ્કારો પણ શોધી શકાય. 'સામાન્ય લોકોને સમજાવવા પડે' એવી કાળજીથી લોકરુચિને લક્ષમાં લેવાની વૃત્તિમાં તથા વિદ્યુપકના શબ્દાણુ હાસ્યમાં, જેના પર કંતિને 'આભાવ' જન્મ્યો હતો તે લોકનાટ્ય પરંપરાની છાપ પણ જડી આવવાની. જેકે, આવી મિશ્ર અસર નીચે લખાયેલી કૃતિમાં પ્રથમ પ્રયાસની કેટલીક કચાચ તો સ્પષ્ટ તરી આવવાની. એમાં, આ ગાળાનાં નાટકોની માફક 'જયકુમારી વિજય' માં નાટ્યોપકારક વસ્તુવિધાન તેમ જ પાત્રચિત્રણની ઊંચુણ વિશેષ સાધવાની. રસુછોડભાઈએ જેકે નાટકનો બાહ્યકાર ઉપમાવવામાં ખૂરતી માવવાની ચાખી છે; વળી શાસ્ત્રમાન્ય ત્રિવિધ ભેદ અવગણ્યો હોવા છતાં નવી કોળવણી વિ. રૂઢિગત જડતા તેમ જ કૃત્તેય વિ. સ્નેહ-હૃદયના વિષયાલેખનમાં નાટ્યાવરણ વસ્તુભેદની લક્ષ્યવેધકતા પ્રયોગપેલી જોઈ શકાયે. પરંતુ નાટકના માળખામાં મૂળે એક રસાળ સ્થાનિક વાર્તા લખાઈ છે એમ આજનો વાચક ફરિયાદ કરે તો નવાઈ નહિ લાગે ! ફેર એટલો કે આ વાર્તામાં કવિતા તથા સંવાદ પણ પોતાનો અધિકાર જમાવતો રહે છે.

સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શના અનુસંધાનમાં કવિતાને નાટકનું અનિવાર્ય અંગ લેખવાની વૃત્તિ પ્રારંભથી જ જેવા મળતી થઈ છે. એ વલણ દક થતું હોય તો તે રસુછોડભાઈની પ્રવૃત્તિથી. પરંતુ સંસ્કૃત નાટકોની શ્લોકબદ્ધ અને કલ્પનારંગી કાવ્યમયતાની સરખામણીમાં આ ગાળાનાં નાટકોમાં જણાતા કવિતા-અતિરેક તેમજ કાવ્યાવિવેકની બાબતમાં રસુછોડ-ભાઈની સાચાસ કવિતા અપવાદરૂપ નહિ ઠરે. આ કવિતા-પ્રચુરતા કાર્ગવિગ, રોકલના તેમ જ પાત્રભેદ પરન્વે પ્રતિકૂળ બનવા ઉપરાંત, ચોક્કિદા જીવનનાં પાત્ર-પ્રસંગોના સામાજિક સંદર્ભમાં અપ્રતીતિકર અને બેહૂદી પણ જણાવાની. આ પ્રવાહનો કંઈક જુદી રીતે નાનાલાલની શૈલીમાં ચરમ આવિષ્કાર થયો કહી શકાય. કવિતાને નાટ્યબંધમાં સ્વતંત્ર રીતે મહાલવાનો આવો આરંભના લેખકોએ આપેલી વિશિષ્ટાધિકાર મુનધી-મહેતા જેવા ગદ્ય-નાટ્યકારો તેમ જ એકાંકીકારો દ્વારા ઝૂંટવાય છે તે પણ એ અરસામાં જ.

કવિતાની સરખામણીમાં ગદ્ય સંવાદોમાં વિવિધતા જણાયે ખરી, પરંતુ વિકસેલી ગદ્યછટા જોવા મળે નહિ કદાચ નાટકની દૃશ્ય અપેક્ષાની સભાનતા હેઠળ, સ્વગતો કિતઓ તેમ જ સંભાષણોમાં ઊપગી આવેલી નાટકી લક્ષ્ણ અછતી નહિ રહે અને દલપતરામ વગેરેની સરખામણીમાં સંવાદોમાં રોજિંદી ભાષાનો વપરાશ પણ થયો જણાયે. અલખત રુદિયે માવ નિવાસ્યો છે એમ તો નથી; ઊલટું, આ તળપદી બોલી નિમિત્તે જ સંવાદ વૈવિધ્ય પ્રયોજાયું છે.\* વળી, મંવાદશૈલીના ઉપાદાન વડે હાસ્ય નિષ્પત્તિની નેમ પણ મિલ્લ થઈ ચકી છે આમાં, વિદુષકના નાટ્યારંભ વેગાના સ્મૂજ ચબ્દાણુ હાસ્ય કરતા પુગચ મિત્રો (મદનલાલ મદનમોહન તથા છેટાલાલ વિજયકુમારી)ની નિર્દેશ મર્માંગી રમુજે, ફુ તેથી નાટકમાં પ્રથમ વખત શિષ્ટ હાસ્યનો પ્રવેશ થતો હોઈ મહત્ત્વની ગણાયે.

આ સિવાય નાટ્યવિષયની માવજતમાં હાસ્યરસનો બીજો કોઈ આવધાર જોવા નહિ મળે; એ જ રીતે ઈચ્છા-લગ્ન માટે નાયિકાને નડતી 'અડચણે' છતાં કરુણની પણ રસલસી માવજત થઈ જણાયે નહિ ઊલટું, 'ગંગાબાઈનું મુરદુ' પાત્ર તરીકે રંગભૂમિ પર પ્રત્યક્ષ લાવવાનું આયોજન શાસ્ત્ર નિષિદ્ધ લાગવા ઉપરાંત કરુણના વિપર્યાસનું પણ કારણ બને છે પરંતુ એકંદરે રમુજોડબાઈએ કદાચ સંસ્કૃત પરિપાટીના 'મધુરેણુ સમાપયેત'ના ઉદ્દેશ લક્ષમાં રાખ્યો હશે.

રચનાવિધાન તથા રસલક્ષિતાની આટલી કૌતુહલ છતાં 'જયકુમારી વિજય'નો બીજો રીતે વિચાર કરવાનું ભુલાવું જોઈએ નહિ એક તો કર્તાનું આ પહેલું નાટક અને માર્ગદર્શક સામગ્રીની ઉણપ—નગીનદાસની સાથે જ નાટ્યલેખનનો આરંભ કરતા રસુછોડબાઈને નગીનદાસ જેવી મર્યાદાઓ નહોતે સ્વાભાવિક ગણાય વળી, પ્રથમ નાટકથી આ ક્ષેત્ર પરત્વેનો તેમનો ધ્યેયનિષ્ઠ (Missionary) ઉત્સાહ જોવા મળતો થાય છે એ વિશેષ સૂચક ઠરવાનો કોઈ પણ કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં લેખકના વક્તવ્યની અગદિગધતા, તેની ઉપકારકતા તથા અભિવ્યક્તિની સચોટતા પણ ગણનામાં લેવાવી જોઈએ 'જયકુમારી વિજય'માં સ્નેહ લગ્ન, કન્યા ઝેગવણી, સંગારસુધારા વગેરે વિષે કર્તાના મંતવ્યો સ્પષ્ટ છે વળી સાંપ્રત સંદર્ભમાં રસુછોડબાઈની વિચારમાળા સમાજોપયોગી પણ અવશ્ય ગણાય. પ્રથમ નાટકે

\* જુઓ : બહુમિયાંની ગુજરાતી મિત્રા હિંદી, ગ્રામાલદાસની કૃત્રિમ હિંદી, લખડી તથા જલમજીની ગામડી બોલી, નાથો તથા ભાનુદત્તની બોલી, અખારની હિંદી જબાન, પોસ્ટના સિપાઈની બોલી વગેરે

ફુ અ. ૭, પ્ર. ૫.

તેમને નાટ્યસ્વરૂપ હસ્તગત થયું નહિ જણાય છતાં એ સમયે 'જયકુમારી વિજય' નાટકે સારું આકર્ષણ જન્માણું હતું અને કતનિ કીર્તિ અપાવી હતી, એટલે ઈતિહાસ સંદર્ભલક્ષી વિવેચનાની કસોટીમાં રણછોડભાઈની પ્રથમ કૃતિ બહુધા પાર ઊતરી ગણાય.

સામાજિક સામગ્રીનું બીજું નાટક તે 'લલિતા' ખદર્શક (૧૮૯૬); ફેર એટલે છે કે પ્રથમ નાટકમાં નાયિકાનો 'વિજય' દર્શાવાયો હતો, તો બે વર્ષ પછીનાં આ નાટકમાં નાયિકાનું 'દુઃખ' આલેખાયું છે, એટલે આ બીજા નાટકનું નિરૂપણ વિષાદમુક્ત હોય તે સ્વાભાવિક ગણાય; ૫ નું હિં લગ્નપ્રથા અંગેના કર્તાના મંતવ્યની દૃષ્ટિએ બંને નાટકો પરસ્પરનાં પૂરક દરજે. કંઈક આદર્શવાદી વલણ અપનાવી તેઓ 'જયકુમારી વિજય'માં લગ્ન-પ્રશ્નનું રચનાત્મક આલેખન કરી સ્નેહલગ્નને પુરસ્કારતા જણાય છે; તો એથી ઊલટું 'લલિતાદુઃખદર્શક'માં વાસ્તવલક્ષી વલણ અપનાવી તેઓ હિંદુ સમાજના કળેશના કરુણ અંજમનો તાદૃશ ચિતાર આપવાનું તાકે છે.

આવા તાત્ત્વિક વસ્તુબેદને કારણે 'જયકુમારી'માં આદર્શ લગ્ન જોવા મળ્યું, તો 'લલિતા'માં દુઃખદ કળેડું નજરે પડે છે. ભવાઈના અત્યંત પ્રચલિત વેશમાંથી કતનિ પ્રેરણા મળી હોય એમ બંને, પરંતુ કળેડાનું અતિચિત્રણ નાટ્યવસ્તુ પેટ પહેલી વાર વાંચવા મળે છે. સમાજસ્થિતિના યથાથલિખન અંગે તેમ કરુણાન્ત અંગે પણ આ કૃતિ પહેલી ઠરવાની. દુરાચારી નંદનને પરણાવાયેલી લલિતા સાસરાથી માંડી જ્યાં જાય છે ત્યાં ત્રાસ અને કડવા અનુભવ પામે છે. પોતાના ગ્રામવાસીઓને પોતાની વીતકકથા કહેતી નાયિકાનું મૃત્યુ આ વિષાદપ્રચુર વસ્તુતનુની પરાક્રોટી ગણાય. સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્યની ભાવના ઉત્કટ ન બની હોવાથી કદાચ, કતનિ કળેડાના ઉકેલ પેટે લલિતાના મૃત્યુ સિવાય બીજો વિકલ્પ નહિ સર્જ્યો હોય. પરંતુ નાટકનાં પાત્રોની મૃત્યુ સંખ્યા જોતાં એમ લાગે 'ખરું' કે મૃત્યુથી કરુણરસની માવજત થઈ શકે એમ કતનિ અભિપ્રેત હોવું જોઈએ! લલિતાનો વર નંદન તથા તેનો સાગ્રિત છળદાસ પૂરણમલના હાથે મરે છે; પૂરણમલને શિકારી અને શિકારીને વાઘ મારી નાખે છો! પૂરણમલના પંથમાંથી લલિતાને છોડાવવા જતાં પંથીમલ મૃત્યુ પામે છે અને નાટકાંતે લલિતાનું આઘાત મૃત્યુ થાય છે. એટલે અતિરેકભરી માવજતથી નાટ્યાંગ-ભૂત કરુણ કૃત્રિમ તેમ જ અપરસજનક બન્યો લાગે. મૂર્ખ નંદનના હાસ્યારુપદ પાત્રલેખનમાં, આઠી નથા પંથીરામ વચ્ચેની વિનોદ લાડલીઓમાં\* અને પ્રિયવંદના નંદન પ્રત્યેના માર્મિક કટાક્ષો તેમ જ પંથીરામ નંદનની શબ્દાળુ રમૂજોમાં† પાત્ર-પ્રસંગ વા સંવાદનું હાસ્યવૈવિધ્ય વણાનું આવે છે; પરંતુ નાટકાંતે મુખ્ય છાપ પડે છે તે તો વિકૃત વિષાદની જ.

\* અ. ૧, પ્ર. ૨.

† અ. ૧, પ્ર. ૩.



આ વિપર્યાસજનક કરુણ નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણિત ન હોઈ નોંધપાત્ર ગણી શકાય, કેમ કે અગાઉની જોમ નાટ્યબોધ અંગે મુખ્ય ૪૫૫ છે સંસ્કૃત પરિપાટીની આમાં કૃતિનો કવિતા-અતિરેક 'જ્યકુમારી વિજય'ને ટપી ગયો જણાશે. ધનાઢી, પીલુ, ખરવો, પરજ, માહાડ, કાળિગડો, માટુ, આનંદ, ભૈરવો, ઝંઝિટી, માહાડનો દાદરો વગેરે રાજા અને રોળા, સવૈયા, હરિમીત, સેઠરા, માલિની, શિખરિણી, મંદાકાન્તા વગેરે વૃત્તો પ્રદોષવામાં પરિકામ અવશ્ય લેવાયો હશે, પણ સ્વાભાવિક રીતે, આવી ચોકબોધ રચનાઓમાં નાટ્ય-ઔચિત્ય કે કાવ્યમયતાનું પ્રયોજન શાનું સિદ્ધ થાય? સામાન્ય પાત્રોના ચેતિદા સંવાદોની કવિતા, † વૃત્તાંતકથનની કવિતા, † પાત્રવર્ણન અને સ્થળવર્ણનની કવિતા, \* પત્ર લેખન નિમિત્તે કવિતા, X લલિતાની કર્મકથાના બધાન નિમિત્તે કવિતા—આવી રામેતા મુજબની અપ્રસ્તુત તથા સામાસ કવિતા વિશે કૃતિવાર ફરિયાદ કરવા કરતાં તેને સ્પષ્ટોડ ભાઈની શીલીના લક્ષણ તરીકે સ્વીકારી લેવાનું ઉચિત ગણાશે.

નાયિકા લલિતાને કેન્દ્રમાં રાખી પ્રસંગોની યોજના તથા સંકલન ગોઠવાયાં હોવાથી અને આકલાતનું અવલંબન ન લેવાયું હોવાથી અગાઉના અષ્ટાકીના મુકાબલે પ્રસ્તુત પંનાકી નાટ્ય નિયોજનમાં વિષય પ્રસ્તાર મર્યાદિત બન્યો કહી શકાય; પરંતુ વસ્તુ-સંકલનની એકસૂત્રતા પરન્વે કોઈ સમાંતર પ્રગતિ જોવા નહિ મળે કવિતા અતિરેકના અગાઉ ઉલ્લેખેલા બિન-જરૂરી પ્રવેશો ઉપરાંત નાટ્ય સંદર્ભ વિનાના નાના નિરર્થક પ્રવેશો ① તેમજ પત્રવાચન તથા ઈતર વર્ણનના પ્રવેશોના નાટ્યનિકાલ દ્વારા નાટ્યોપકારક સુશ્લિષ્ટતા ઉપસાવી શકાય ખરી આ ઉપરાંત, કેટલાંક સ્થળ-સૂચન (જોમ કે, તદીનું દશ્ય), વસ્તુ સૂચન (જોમકે, વાળનું આગમન, હરણ પર લલિતાની સવારી) તથા દશ્ય-સૂચન (પથીરામનું પ્રિયવદાના ઘરમાં છપાનું) ની અસંભવિતતા નાટ્યવિધાનની દર્યાપેક્ષા સાથે ભાગ્યે બધાંજેસતી થશે આ કારણે તથા પાત્ર-સ્થાનના ભોગે વહેતો પ્રસંગપ્રવાહ લક્ષમાં લઈએ તો 'લલિતા દુઃખદર્શક'માં પણ માત્ર કુનૂલલમુકત વાર્તારસ પીરસાયો કહેવાય

‡ અ. ૨, પ્ર. ૧, પ્ર. ૨; અ. ૨, પ્ર. ૨.

† અ. ૨, પ્ર. ૨.

\* અ. ૩, પ્ર. ૮ (નંદનનું શિખરિણીમાં વર્ણન), અ. ૩, પ્ર. ૧૦ (લલિતાનું મંદાકાન્તામાં વર્ણન), અ. ૧, પ્ર. ૧, પ્ર. ૫. (સ્નેહપુર શહેરનું વર્ણન)

X અ. ૧, પ્ર. ૩.

+ અ. ૫, પ્ર. ૬.

① અ. ૧, પ્ર. ૪, પ્ર. ૬; અ. ૩, પ્ર. ૧; અ. ૪, પ્ર. ૨, પ્ર. ૩, અને અ. ૫, પ્ર. ૧.

આમ છતાં, નંદનના લલિતાને મારવાના પ્રસંગની નાટ્યોચિત્ર માવજતમાં તથા પ્રિયંવદા, છાંદાસ અને ખાસ કરીને લલિતા વગેરેની સ્વગતોક્તિના નાટ્યાત્મક મોકા સાચરવા-ગોઠવવામાં કર્તાની કેળવાતી જતી ના થ-સૂઝ અને પ્રતીતિ મળી રહેવાની. અં. પના પ્ર. ૨ તથા પ્ર. ૩ની નાટ્યોપકારક જમાવટ પણ ઓછી અર્થસૂચક નહિ લાગે; જોકે એક પ્રવેશ જોટું વસ્તુ હોવા છતાં પાત્ર-ફેર સાથે પ્રવેશ-ફેર ગોઠવવાની પ્રથા અહીં જાણે અપવાદરૂપે અપનાવાઈ જણાય છે.

કલાભિમાની તેમ જ ભેવકુદ્ નંદનના અને ખલનાયિકા જેવી પ્રિયંવદાના પાત્રચિત્રણમાં સંવાદોનો ઠીકઠીક ફાળો છે. વળી, લલિતાનું આત્મસંભાષણ તેના જીવનની કરુણતાની અભિવ્યક્તિ અસરકારક બનાવી શકે છે અને ક્યારેક સંવાદ નિર્ભર હાસ્ય પણ માણવા મળે છે. પાત્રભેદ દર્શાવવા પ્રયોજાયેલી ઉક્તિઓ નિમિત્તે ભાષાવૈવિધ્ય મળે છે તે વિશેષમાં, પરંતુ તજપદી બોલીના ઉપયોગમાં (જેમ કે માળીની બાબતમાં) ઘણા ઔચિત્ય-દોષની હરિયાદ ફરી યાદ કરાવવાની રહે ખરી! નંદનના માનસની પ્રાકૃતતા વ્યક્ત કરાવતા ઉદ્ગારોની અધિષ્ટતા પણ સ્વાભાવિક ગણવી રહી! આ તથા આ ગાળાનાં ઘણાં નાટકો વિશે એવી ટીકા કરી શકાય ખરી કે નાટકની બહુધા બિનજરૂરી કવિતાની અપેક્ષાએ સંવાદોથી પરત્વે જોઈતું ધ્યાન અપાતું નથી. નાટકો લખાવા છતાં, સમગ્ર ભાવસુષ્ટિની નાટ્યમયતા ઉપસાવી શકે તેવી ભાષા-લઢણ તેમ જ નાટ્યોક્તિમાં અપ્રમાણ લેવાજોગ ગદ્યછટા તત્કાલ વસુપ્રેક્ષણે રહે છે તેનું આ એક મુખ્ય કારણ.

હિંદુ ધર્મના સિક્કાની જાણે આદર્શ તથા નિકૃષ્ટ એમ બંને બાજુ આલેખતાં, એક જ પ્રકારની વિષયસામગ્રીનાં બે પ્રાંતિક નાટકોમાં કર્તાના વલણભેદ તથા નિરૂપણભેદ છતાં નાટ્યવિષયની માવજતમાં અતિશયોક્તિનું અવલંબન લેવાની પદ્ધતિ ઓડરમાં માન્ય પડશે. તેમના સમયના અવધિસિત પ્રેક્ષક વાંચકના સહર્ભમાં આ કદાચ અનિવાર્ય પણ બન્યું હોય. આમાં, ધર્મસમસ્થાનું કાળું પાસું દર્શાવતા બીજા નાટકમાં અતિશયોક્તિનો વધારે પડતો આક્રામ લેવાયો પણ લાગશે. ‘લલિતા દુઃખદર્શક’ લોકમાનસ પરત્વે સંઘોટ અસર કરી શક્યું એ હકીકત અહીં સૂચક લેખવી જોઈએ. ‘જયકુમારી’એ રસુછોડભાઈને સાહિત્ય-સન્માન અપાવ્યું, પરંતુ રંગભૂમિ દ્વારા સમાજમાં તેમનું નામ ગાજતું થયું ‘લલિતા’થી. એમાં આલેખાયેલા કળેશના કરુણ તથા લાગણીથીલ ચિતાર દ્વારા હિંદુ સીની ધર્મ-જીવનની વેદનાને સૌપ્રથમ વાચા મળી-અને તે પણ એટલી અસરકારક કે ગુજરાતી સમાજે જાણે તેનો ઉત્કટ સમભાવથી સ્વીકાર કર્યો! કળેશ વિશે આનું ચોટદાર નાટક જોવા પછી અનિષ્ટ વિવાદ તોડી નંખાવાના, મૂર્ખ મૂરતિયને ‘નંદન’ના પર્વાવૃષ્ટિ બિરહ

મળવાના તથા નાટક જેવા આવતી સંસ્કારી ગુજરાતમાં માટે ના ક સંરંધાએ અધારથી ગોઠવણ કર્યાના ઉલ્લેખો પણ નાટકની અપૂર્વ સફળતા બદલ નોંધાતા આવ્યા છે. ગુજરાતી નાટકના આ ગાળાની ત્યારે કે અત્યારે ગોરવ લેવા જેવી કોઈ હકીકત હોય તો તે આ બીજી ઉલ્લેખનીય હકીકત પણ નોંધવી રહી. ચિત્રપ્રસાર સાથે જન્મેલી સમાજ-સુધારક પ્રવૃત્તિને સબળ નાટ્ય-આવિષ્કાર આ ગતાનુગતિક નાટ્યલેખનમાં જેવા-વાંચવા નહિ મળે. નિબંધ તેમ જ કવિતામાં સુધારાની છત્રી પેકારનાર અર્વાચીન યુગના વૈતાલિક નર્મદના નાટકો સામાજિક વિષયસામગ્રીથી અજગાં રહ્યાં તે માટે ફરીથી વિસ્મય વ્યક્ત કરી શકાય; વ્યવસાયી દષ્ટિએ લખાવેલાં તેનાં નાટકો તખ્તાફૂડ થયાં-એથી કદાચ નર્મદને દાયદો થયો હશે પરંતુ સમાજસુધારા જેવી તેની જીવનપ્રવૃત્તિ અંગે તે મદદકર્તા ન નીવડ્યાં. 'ગુલાબ' દ્વારા નગીનદાસે પોતાની સુધારક દષ્ટિને પરિચય કરાવ્યો એટલું જ, એની તાત્કાલિક આત્મી અસર નીપજી નહિ જણાય, તેની વસ્તુગૃહ્યણી પણ રંગભૂમિ-અનુકૂળ ન જણાય. એ રીતે, નાટકમાં સમાજસુધારાનું ઉત્કટ આવેશન કરનાર અને પ્રથમ પ્રયત્ને ગુજરાતી માનસને જાગૃત કરનાર પ્રથમ નાટ્યકાર પણ રમુછોડભાઈ.

નર્મદના સંદર્ભમાં ઐતિહાસિક પૌરાણિક નાટકોની, તો રમુછોડભાઈના સંદર્ભમાં સામાજિક નાટકોની, અનુકરણ-પરંપરાની ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. રમુછોડભાઈને મળેલી લોકપ્રિયતાથી પ્રેરાઈને ઘણા નવોદિત-ચિખાઉ નાટ્યકારો સામાજિક અનિષ્ટો નાટ્યબદ્ધ કરતા થયા અને 'દુઃખદર્શક' નાટ્યકારોની પણ જાણે જન્માત અસ્તિત્વમાં આવી!

આ પરંપરાનાં નાટકોમાં 'વ્યવહારપથોગી નાટક' (૧૮૬૮)<sup>૧</sup>, 'વ્યભિચારખંડન નાટક' (૧૮૭૦)<sup>૨</sup>, 'કળેશ દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૭૧)<sup>૩</sup>, 'વિધવા દુઃખદર્શક' (૧૮૭૧)<sup>૪</sup>, 'કેસર વિજય' (બાલુપત્નીત્વનું અનિષ્ટ-૧૮૭૨)<sup>૫</sup>, 'મઘપાન દુઃખદર્શક ચંદ્રમુખ નાટક' (૧૮૭૪)<sup>૬</sup>, 'દ્વિત્રિયા દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૭૭)<sup>૭</sup>, 'વિદ્યાવિજય નાટક' (૧૮૭૭)<sup>૮</sup>, 'બાળવિધવા રૂપવંતી દુઃખદર્શક' (૧૮૭૭)<sup>૯</sup>, 'કળેશ વિશે સંભાષણ' (૧૮૭૯)<sup>૧૦</sup>, 'વસંતની વેદના' (૧૮૮૧)<sup>૧૧</sup>, 'કળેશ દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૮૩)<sup>૧૨</sup>, 'વિજયા વૈધવ્ય દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૮૪)<sup>૧૩</sup>, 'બાળવિધવા દુઃખદર્શક નાટક' (૧૮૮૫)<sup>૧૪</sup>, 'સ્વર્ગવરોદય'

૧. ભાઈશંકર કાશીરામ; ૨. પાનાચંદ વિ. આનંદજી; ૩. કેશવલાલ મોતીલાલ; ૪. રૂપ-શંકર ગંગાશંકર; ૫. બાપાલાલ ભાઈશંકર; ૬. મ.ર. બાપાલાલ; ૭. દોલતરામ મનસુખરામ; ૮. છોટાલાલ બ. મુન્શી; ૯. નરભેરામ કા. દવે; ૧૦. આ. પા રાજભર; ૧૧. આત્મારામ બી. નારણજી; ૧૨. જગજીવન કા. પંડયા; ૧૩. જી. ત્રી. પટેલ; ૧૪. તિલકચંદ તા. મંત્રી.

(૧૮૮૭)<sup>૧૫</sup>, ‘કન્યાવિક્રમ ખંડન નાટક’ (૧૮૮૮)<sup>૧૬</sup>, ‘કન્યાવિક્રમ નિષેધ દર્શક’ (૧૮૮૬)<sup>૧૭</sup>, ‘દારિદ્ર્ય દુઃખદર્શક સુદામાનાટકભાસ’ (૧૮૮૦)<sup>૧૮</sup>, ‘સતિ લીલાવતી’ (શ્રી કેળવણીનાં અનિષ્ટ)<sup>૧૯</sup>, ‘ત્રાસદાયક તેરમા દુઃખ દર્શક’<sup>૨૦</sup> જેવાં જુદા જુદા સામાજિક સુધારાનાં નાટકોનો કેવળ નામોલ્લેખ કરી શકાય. સામાજિક કુરૂદિઓનો અતિશયોક્તિ-ભર્યો અને લાગણી-નીતરતો ચિતાર, સામાસ કવિતાનો અતિરેક, સંસ્કૃત શૈલીનું આવડે તેવું—હાવે તેવું અનુસરણ, વિષયોનું ચર્વિતચર્ણ, વિચાર-ગાંભીર્ય કે મોહિકતાની ઠાણપ, રસુછોડભાઈના નમૂનાનું સગવડનું માર્ગદર્શન અને ટૂંકાં પાંજરતી રંગભૂમિની લખાવટની ઉપક્રક છાપ—એ આ ભીભાંડાળ ‘દુઃખદર્શક’ નાટકોની દુઃખદ ખાસિયતો. એમાં સમાજ-સુધારાની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિની વા નાટયોપકારક વસ્તુવિધાનની અપેક્ષા રાખવી જ વર્ણ. પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોના પ્રવાહમાં કેટલાક ઉન્સાહી લેખકો સાંપ્રત સમાજ સ્થિતિ વિશે પશુ સભાન થતા રહ્યા એટલી હકીકતમાં યોડું આપવાસન માત્ર લઈ શકાય રસુછોડભાઈએ નાટયલેખન નિમિત્તે દાખવેલી સમાજસુધારાની ધગશનું વ્યવરિયત અનુસંધાન હવે પછી જેવા મળશે ‘રાઈનો પર્વત’ (૧૯૧૩) માં.

સાધવારીની દષ્ટિએ હવે પછી આવતું ત્રીજું સામાજિક નાટક તે ‘પ્રેમરાય અને ચારુમતી’ (૧૮૭૬). ધરંતુ આ પૂર્વેનાં બે સામાજિક નાટકો જેવું તે સુધારાઆગ્રહી નથી. સામાજિક સંદર્ભના વાતાવરણ છતાં, નાયક-નાયિકાના પ્રણયક્રિસા નિમિત્તે ચળવંચી ખટપટનું કથાનક નાટયવસ્તુ પેટે ખપમાં લેવાયું છે. દશકા પછીના આ ત્રીજા નાટકમાં નાટય વિધાનમાં યોડીકે પ્રગતિ સધાવાને બદલે ઊલટું કવિતા—અતિરેક વધુ વકર્યો લાગશે, કેમ કે પ્રસ્તુત નાટકમાં ક્યાંક આખા પ્રવેશો સળંગ પદ્યમાં પીરસાય છે. ઠું ધરંતુ, પિતા પુત્ર શૈલિદા વાર્તાલાપ માટે ‘ઓખાહરણની ત્રિતાલ ચોપાઈ’ પસંદ કરે કે ચારુમતી ચતુરી મનહર છંદમાં સંવાદ ચલાવે\* અને પ્રેમરાય રાગ મારુમાં વિચાર કરે X કે માનસિદ્ધ એકલો બેઠો દુડામાં લલકારે\*\* એવી કવિતાની કૃત્રિમતાથી અત્યારસુધીમાં વાચકે ટેવાઈ જતું જેઈએ !

૧૫. ગુલાબશંકર વિ. કલ્યાણજી; ૧૬. કેશવલાલ હરિવિદ્યદાસ; ૧૭. કે વિ ત્રવાડી; ૧૮. જ. એ. પૂજરી; ૧૯. ભગવાનલાલ બા. સેયક; ૨૦. ત્રિકમલાલ બાપાલાલ.

§ અં. ૧, પ્ર. ૪, પ્ર. ૬.

† અં. ૨, પ્ર. ૧.

\* અં. ૨, પ્ર. ૪.

X અં. ૧, પ્ર. ૧.

\*\* અં. ૧, પ્ર. ૨.

વળી, એક પ્રવેશમાં સ્થળ-ફેર,\* ઘટનાનું કથન† અને તળપદાં પાત્રોનું ભાષાવિવિધ-એવી ચાલુ ખાસિયતો પણ પૂર્વવત્ જળવાઈ આવી જણાયે.

વાર્તા વા નવલકથા દ્રશ્યની પ્રસંગગૂંથણી વગેરેથી અન્યથા સામાન્ય ઠરતી આ નાટકમાં રચના વિધાનની એક વિશેષતા નોંધવાની રહેશે ખરી. મુખ્ય પંચાંકી નાટક સાથે ત્રિઅંકી આંતરનાટક ગૂંથામું છે એટલું જ નહિ, તેમાં વળી અર્વાચીન ઠરતી પીક-અપકાર- (Flash Back) ની રીઝીનું આયોજન છે. વૃત્તાંતકથનનો આકાષ લેવાને બદલે પ્રેમરાશની પૂર્વકથા તેના જીવનના મંગળ પ્રસંગે જ નાટકરૂપે-દશ્યસ્વરૂપે જોડાવી આપવાનો કતનિા કસબ જોટલો મોલિક તેટલો નાટ્યક્ષમ અને આકર્ષક પણ લાગવાનો.

પ્રથમ બે નાટકો જેમ સમકાલીન લગ્ન-ાનુષંગિક પ્રશ્નોના એક જ વિષય અને લખાયાં હતાં, તેમ છેલ્લા બે નાટકો સમકાલીન રંગભૂમિના વિષયાનુસંધાનમાં લખાયાં છે. પોતાના સંધિ સહકારથી પાંચરેલી રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિમાં પાંચ દશકા દરમિયાન ફાલેલાં વ્યવસાયતાનાં અનિષ્ટો જેઈ રંગભૂમિ-પ્રવર્તક તરીકે રસુછેડાબાઈને ખેદ થાય તે સ્વાભાવિક ગણાય. વળી, પોતાની આજીવન પ્રિયપ્રવૃત્તિ અંગેનાં અનિષ્ટો પ્રત્નેની નારાજ નાટક દ્વારા જ વ્યક્ત કરવામાં તેમણે સૂચક ઔચિત્ય જાળવ્યું કહેવાય; એટલે, રંગભૂમિ-અભાવ અને નાટ્યનિષ્ઠાના આવા બેવડા વલણની સંનિષ્ઠા પ્રશસ્ય ઠરશે. 'પ્રેક્ષક જોનેને ગંમતની સાથે જ્ઞાન મળે એવી રૂપકના લખાણની રચના થવી જોઈએ. સારા લખનારા આ વાત લક્ષમાં રાખે છે, પરંતુ કેટલીક નાટક મંડળિઓના માલિકોને એ વાત પોપાતી નથી'‡ એવા નાટ્યલેખન અંગેના પોતાના મંતવ્ય સાથે તેઓ કંઈક પરિસ્થિતિ નિદાન પણ કરી આપે છે.

એવી રંગભૂમિ પરિસ્થિતિ પ્રથમ કૃતિ તે 'નિંદાશુંગાર નિબેધક રૂપક' (૧૯૨૦)માં નાટ્યવિષય તરીકે ઉપયોગમાં લેવાઈ છે. 'નાટક અને સિનેમાનાં પ્રકટ થતાં અયોગ્ય દ્રશ્યો જોવાથી થઈ આવતી નિંદા શુંગાર રસની માઠી અસર અટકાવવાના હેતુથી આ નિંદા શુંગાર નિબેધક રૂપકની રચના કરવામાં આવી છે.'\*\*

\* અં. ૩, પ્ર. ૪.

† અં. ૪, પ્ર. ૨, પ્ર. ૮.

‡ 'નિવેદન', પૃ. ૭.

\*\* 'નિવેદન', પૃ. ૭.

રંગભૂમિના શૃંગારી દરશોની માઠી અસર તથા માઠાં પરિણામ મેળવ્યા સ્વભાવની ગુલાબના પાત્ર નિમિત્તે નાટકનાં દરશો દ્વારા પ્રત્યક્ષ કરવામાં આવ્યાં છે. 'ગંભીર સાથે જ્ઞાન મળે' એવા ઉદ્દેશથી પ્રવૃત્તિ કરતી 'ભારતીય નાટ્યપ્રયોગ યાજ્ઞ'ના રાજાલક લલિતા-નંદ તેમ જ સુજ સંસ્કારી નટ મધુર આ દરશોની યોજના જાહેર છે, પરંતુ એકંદરે તે સૂત્રધાર લલિતાનંદ દ્વારા સ્પષ્ટપ્રભાઈએ પોતાનાં સ્વાનુભવ તેમ જ મંતવ્યોને વાચ્ય આપી કહી શકાય. સંસારનાં અનિષ્ટ તથા વિકૃતિ પ્રત્યે ભાવકની ધૂણા અને અણગમે જન્માવવા, સંભાષિત અનિષ્ટોને તાદૃશ ચિતાર આપવાની અર્વાચીન નિરૂપણ-પદ્ધતિ અપનાવતા હોય તેમ કર્તાએ 'નિદ્ય શૃંગાર રસની માઠી અસર અટકાવવા' પ્રસ્તુત રસની માઠી અસરને લૂબલૂ ચિતાર પ્રત્યક્ષ કરવાની શૈલી અપનાવી જણાય છે. પરંતુ પંધાદારી રંગભૂમિને 'નિદ્ય શૃંગાર રસ' દરશ કરવામાં અતિવાસ્તવ તથા અતિ-શયોકિતનું અવલંબન લેવાનું જણાય છે. પરિણામે, રૂચિકરતા તથા પ્રતીતિજનકતાની દૃષ્ટિએ સમગ્ર ચિત્ર કથળી ગયેલું અને મૂળ વક્તવ્ય વિકૃત થયેલું લાગે ખરું.

નાટ્યવિષયની અર્વાચીન નવીનતા છતાં, પ્રવેશક અને આમુખ, સૂત્રધાર-નટીનાં પાત્રો તેમ જ દીર્ઘસૂત્રી અષ્ટાંકી રચનાવિધાનમાં સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કાર સાર્પિત જળવાયાં છે. પદ્યરચનાના પ્રમાણમાં સ્પષ્ટ ઘટાડો નોંધાય છે અને નાટ્યવિષયની આવશ્યકતા અનુસાર, હંમેશ મુજબના સાહિત્યિક છંદ રાગોમાં નાટકી ભાવો ગૂંથી લેવાયા છે. આ સિવાય, ઘટનાપ્રધાન વસ્તુગુરૂને, પાત્રચિત્રણના સાતત્યની ઉપેક્ષા, વાર્તા કબની કથનરીતિ વગેરેમાં પરંપરાગત ખાસિયતો પૂર્વવત્ ઉતરી આવી હોવાથી આ લાંબા ગાળા દરમિયાન નાટ્યવિધાન અંગે નોંધપાત્ર પ્રગતિ થયાનું કોઈ સૂચન મળશે નહિ. રેલવેના ડાના પ્રસંગો, વાઘ વાઘણોના શિકાર તથા ગુનેગાર અને પોલીસોની ઝપાઝપી જેવી અસંભવ પ્રસંગપરંપરા, વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર પ્રેક્ષકોની ઉત્તેજના પોષવા પીરસાતી અતિરંજકતાના અનુકરણરૂપે આવેખાઈ હોય એમ નાટ્યવિષયના સંદર્ભમાં મानी શકાય ખરું, પરંતુ કર્તાનાં અગાઉનાં નાટકોના ઉપલક્ષ્યમાં આવું ઘટનાતરવ શૈલી ઉત્પન્ન તરીકે પણ નોંધી શકાય. કેટલાક નાના પ્રવેશોની સંખ્યા અને યોજના પણ નિરર્થક લાગ્યા વિના નહિ રહે.\* આવા પ્રવેશોમાં રચન-સમયના ફેરફાર વિના, પાત્રના જવા સાથે નવો પ્રવેશ યોજયો જોવા મળે છે. પ્રવેશ-ફેર જાહેરવાને બદલે અમુક પાત્ર 'જાય છે' ( Exits ) એમ સૂચવી પ્રવેશ-સંખ્યામાં કાપ મૂકી શકાત. તેઓ આ અંગે 'ટિલો' ( લિપકને શબ્દ-સ્તંભીકરણ ) પ્રયોજે છે એ પણ નવીનતા ગણાય.

નાન્દી ઢબની પ્રસ્તાવના, મધુર-લલિતાનંદનું ઉદ્બોધન, ગર્ભાંક-ઉપરૂપકોનું આયોજન જેવી ખાસિયતો હવે તો તેમના શૈલી-સાતત્ય પેટે નોંધવી સહી આગવી કૃતિની જેમ પદ્ય-રચનાનું પ્રમાણ ઘટેછે, પરંતુ આમાં ભજન પ્રાર્થનાનું પ્રમાણ નોંધપાત્ર લાગવાનું. ભરદ્વાજે ત્વરાથી સ્ટીમલોન્ચ ચાલે,\* ખોદકામ થાય અને ભોલરું નીકળી આવતા, ચાર ચરુને ફેણ માંડી વીંટળાવેલા નાગ જેવા મળે† તથા રેલવે ટ્રેન આવી પહોંચે‡ એવી એવી અસંખ્યવિત દશપરંપરા, એકના એક પ્રવેશમાં સ્થળફેરX અં રના ગર્ભાંકના તથા ઈતર નાના બિનજરૂરી પ્રવેશોનું સંકલન, ઘટનાપ્રધાન વિષયમાંડણી અને ઔચિત્યના ભોગે આવતી પ્રાકૃત પાત્રો (નાખુદા, સોમલો, રંગવી તથા દાગેગા) ની તળપદી લોકભાની જેવી શૈલી—વિશેષતાઓ આ છેલ્લા નાટકમાં એટલા માટે નોંધવાની રહેશે કે એ નિમિત્તે, રસુછોડબાઈની કારકિર્દીમાં તેમની લાક્ષણિક નાટ્ય-લખાવટ સાદાંત રૂઢ થયેલી હતી એવું તાત્પર્ય કાઢી શકાયે.

આ પાંચ નાટકો પૈકી એક રજવાડી 'શિમાન્સ' ને અપવાદ ગણીએ તો, પૂર્વાર્ધનાં બે લગ્નવિષયક નાટકો તથા ઉત્તરાર્ધનાં બે રંગભૂમિવિષયક નાટકો દ્વારા તેમની સાંસારિક-સાંસ્કૃતિક સંજ્ઞાનતાની પ્રતીતિ મળવા ઉપરાંત સમગ્રચીન પ્રશ્નોની આલોચના તથા અર્થસાધક અભિવ્યક્તિ અર્થે નાટ્યસ્વરૂપના મહત્ત્વનો મો પ્રથમ વ્યવસ્થિત સ્વીકાર થયેલો પણ જોઈ શકાયે.

ઈતિહાસ પુરાણની સામગ્રીના નાટકો નિજી શૈલી વડે તૈયાર કરીને રંગભૂમિ પરથી લોકપ્રિય બનાવ્યાં નર્મદે ત્યારના નિરક્ષર પ્રેક્ષકવર્ગની વધુકેળવાયેલી રુચિને અતિરંજકતાથી આજી નાખવાની તથા આકર્ષી શકવાની સુવિધા કરી આપતાં આવાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની રંગભૂમિ તરફથી ઉત્તરાર્ધ માન ઊભી થતી રહી. આ પ્રકારની મબલખ તૈયાર સામગ્રીમાંથી નાટક ઉપજાવવાનું સરળ પડતું હોવાથી એતિહાસિક પૌરાણિક નાટકોની એક લાંબી પરંપરાનો ઉદ્ભવ થાય છે; એ અંગે અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે.

આવી પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિમાં રસુછોડબાઈના પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો મળે છે તેથી તેમની મનોવૃત્તિ ગતાનુગતિક હતી એવું સીધું તાત્પર્ય કાઢવું ઉચિત નહિ જણાય.

\* અ. ૧, પ્ર. ૪.

† અ. ૨, પ્ર. ૨.

‡ અ. ૨, પ્ર. ૫.

X અ. ૧, પ્ર. ૬.

નાટ્યવિષય જેવી રચનાવિધાનની વિશિષ્ટતા મળી આવશે તેના આંતર-નાટક 'ઉપાંક', 'ન્યાય અંક' અને 'સમાપન' માં. તેમાંનું ઘટનાતત્ત્વ બાજુએ રાખીએ તો, આંતર નાટકની ભેદગ્રામ્યતાની અતિ-અર્વાચીન ગોઠવણ તેમની રંગભૂમિ સૂઝ અને દુરદેશિતાની નિદેશક ગણી શકાય. રંગભૂમિ ઉત્કર્ષની તેમની ચિંતા અંગે જેમ આ નાટક તેમ તેનું 'નિવેદન' પણ મહત્ત્વનું ગણવું જોઈએ કેમ કે રંગભૂમિ પરિસ્થિતિના તાદૃશ ચિતારૂપ નાટકની પુરવણી જેવા 'નિવેદન'માં સ્વાનુભવના તારણ પેટે તેમણે નિદાન-ગુસાખા સૂચના જણાવે છે તમામ નાટકમંડળીઓ વચ્ચે રજૂઆત અંગે એક સમાન ધારણ, વિદ્વાન લેખકોનાં નાટકો ભજવવાનો આગ્રહ અને નાટ્યકાર, સંચાલક તેમ જ લેખક વચ્ચે સહયોગ સુમેળ—તેમના આ ત્રણ મુદ્દા અંગે વ્યવસાયીઓએ તાત્કાલિક કોઈ વિચાર કર્યો ન હોય એ કદાચ સ્વાભાવિક લાગશે, પરંતુ વર્તમાન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ પણ તેમાંથી માર્ગદર્શન મેળવી શકે ખરી. રસુછોડભાઈની સામાજિક દાઝનું સાતના રમણભાઈ અંગે, તો રંગભૂમિ દાઝનું સાતત્ય શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા વિશે, ખાસ કરીને 'ધરાગુર્જરી' (૧૯૪૪) માં, ઉત્કટ અભિવ્યક્તિ પામતું જણાશે.

આ વિષય-શ્રેણીના બીજા અને કર્તાના છેલ્લા નાટક 'વંદેલ વિરહાનાં ફૂડાં ફૂલ' (૧૯૨૩) માં પ્રથમ નાટકની, દેશનિકાલ પામેલી દુરાચારી વિરહાનાં, નિકોબાર સુધીના પ્રવાસ દરમિયાનનાં 'ફૂડાં ફૂલ' આવેખાયાં હોઈ વિષયની નાટ્યોચિતતા અનુપલબ્ધ રહે છે, પરંતુ રચનાવિધાનની કેટલીક નવીન વિશેષતા નોંધવાની થાય છે. 'પાત્ર પરત્વે જુદાં જુદાં ઉપક્રમક રચ્યાં' હોવાથી કથાનકની ઘટનાસૃષ્ટિ ચાત્રવાર સ્તબ્ધમાં વહેંચાઈ ગઈ જણાશે જે કે એથી નવલકથા દબની પ્રસંગપ્રચુરતા તેમ જ ત્વરિત કાર્યવિગમો ભાગ્યે કોઈ ફેર પડશે છે. આ આયોજન નિમિત્તે ઉમેશચેલાં 'જુલાબનો ગુંચવારો' તથા 'ભાણુજનો ભવારો' નામના બે ઉપક્રમક તથા 'અમદાવાદી ગર્ભાંક' તથા 'મોહપુરીમાં ગર્ભાંક' નામના બે ગર્ભાંક તેમાં અમદાવાદ અને મુંબઈના સમકાલીન સમાજપ્રવાલો વિષય સાથે ગૂંથાઈ લેવાયા હોવાથી રસપ્રદ વાચન જરૂર પૂરું પાડી શકે. ગ્રાહ્યભાઈના વંડામાં તથા અન્ય સ્થળે ભજવાતી ભવાઈનો ચિતાર, તેની સસ્તી લોકપ્રિયતા અને બીભત્સતા, સમકાલીન પ્રેમકમાનસ, છબીધરો બાધવા અંગે સંસ્થા માલિકોની ઘેલછા, નાથકોના અભિનયની અતિરંજકતા વગેરેના સતીક ઉલ્લેખોના કારણે 'અમદાવાદી ગર્ભાંક' અને ખાસ કરીને તેમાંનું 'નફ્ટના નફ્ટવેડ' અગાઉના નાટકના વિષયાનુસંધાન નિમિત્તે તથા તત્કાલીન નાટ્યરંગો તેમ જ કર્તાના ભવાઈ-અભાવ ખાતર ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર છે.



નાન્દી દ્વંષની પ્રસ્તાવના, મધુર-લલિતાનંદનું ઉદ્બોધન, ગર્ભાંક ઉપરૂપકોનું આયોજન જેવી ખાસિયતો હવે તો તેમના શૈલી સાતત્ય પેટે નોંધવી સહી! આગલી કૃતિની જેમ પદ્ય-રચનાનું પ્રમાણ ઘટેછે, પરંતુ આમાં ભજન પ્રાર્થનાનું પ્રમાણ નોંધપાત્ર લાગવાનું. ભરદ્વારિયે ત્વરાથી સ્ટીમલોચ સાથે,\* ખોદકામ થાય અને ભોંયરું નીકળી આવતા, ચાર ચરુને ફેણ માડી વીંટળાયેલા નાગ જેવા મજેજ તથા રેલવે ટ્રેન આવી પહોંચેલું એવી એવી અસંભવિત દશપરંપરા, એકના એક પ્રવેશમાં સ્થળફેર X અં. રના ગર્ભાંકના તથા ઈતર નાના મિનજરૂરી પ્રવેશોનું સંકલન, ઘટનાપ્રધાન વિષયમાંડણી અને ઔચિત્યના ભાગે આવતી પ્રાકૃત પાત્રો (નાખુદા, સોમવો, રંગલી તથા દાગગા) ની તળપટ્ટી લોકજાની જેવી શૈલી—વિશેષતાઓ આ છેદના નાટકમાં એટલા માટે નોંધવાની રહેશે કે એ નિમિત્તે, રમુછોડભાઈની કારકિર્દીમાં તેમની લાભાશ્રિત નાટ્ય-લખાવટ સાધ્ય ત રૂઠ થયેલી હતી એવું તાત્પર્ય કાઢી શકાયે.

આ પાંચ નાટકો પૈકી એક રજવાડી 'શિમાન્સ' ને અપવાદ ગણીએ તો, પૂર્વાર્ધનાં બે લગ્નવિષયક નાટકો તથા ઉત્તરાર્ધનાં બે રંગભૂમિવિષયક નાટકો દ્વારા તેમની સાંત્તારિક-સાંસ્કૃતિક સંબંધનતાની પ્રતીતિ મળવા ઉપરાંત સમગ્રજીવન પ્રશ્નોની આલોચના તથા અર્ધઆધિક અભિવ્યક્તિ અર્થે નાટ્યસ્વરૂપના મહત્ત્વનો સૌ પ્રથમ વ્યવસ્થિત સ્વીકાર થયેલો પણ જેઈ શકાયે.

ઈતિહાસ પુરાણની સામગ્રીનાં નાટકો નિજી શૈલી વડે તૈયાર કરીને રંગભૂમિ પરથી લોકપ્રિય બનાવ્યાં નર્મદે. ત્યારના નિરસર પ્રેમકર્ણની વલ્લુકેલવાયેલી રુચિને અતિરંજકતાથી આજી નાખવાની તથા આકર્ષી શકવાની સુવિધા કરી આપતાં આવાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોની રંગભૂમિ તરફથી ઉત્ત ૧૮૨ માં ઉભી થતી સહી આ પ્રકારની મજબબ તૈયાર સામગ્રીમાંથી નાટક ઉપજાવવાનું સરળ પડતું હોવાથી એતિહાસિક પૌરાણિક નાટકોની એક લાંબી પરંપરાનો ઉદ્ભવ થાય છે; એ અંગે અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે.

આવી પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિમાં રમુછોડભાઈનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો મળે છે તેથી તેમની મનોવૃત્તિ ગતાનુગતિક હતી એવું મીઠું તાત્પર્ય કાઢવું ઉચિત નહિ જણાય.

\* અ. ૧, પ્ર. ૪.

† અ. ૨, પ્ર. ૨.

‡ અ. ૨, પ્ર. ૫.

X અ. ૧, પ્ર. ૬.

પ્રેક્ષકને ‘ગંભીર સાથે જ્ઞાન’ આપવાની નિજી નીતિના ઉપલક્ષ્યમાં વા સમાજજીવનનાં સદૃશ નાટકો લખ્યાં પછી વિષયવૈવિધ્ય ખાતર તેઓ રસાજ-બોધક સામગ્રી તરફ વળ્યા હોય એમ બને.

‘મહાભારત અંતર્ગત નજીયાખ્યાન ઉપરથી’ રચાયેલું ‘નળ-દમયંતી નાટક’ (૧૮૯૩) રંગભૂમિ પર ત્રણસોથી વધુ વખત ભજવાયું હતું એવો ઉલ્લેખ રણછોડભાઈની નેમ તથા શૈલી અને રંગભૂમિ-પરિસ્થિતિ વિશે ઘણા અર્થસૂચક પ્રકાશ પાડી જાયે. આ સુપ્રસિદ્ધ આખ્યાનની વિષય-પસંદગીમાં તેની લોકપ્રિયતા ઉપરત વસ્તુગત ઘટનાપ્રચુરતા તેમ જ ચમત્કૃતિઓ પણ લક્ષમાં લેવાઈ હોવી જોઈએ. તેમની દીર્ઘસૂત્રી નાટ્ય શૈલીને પ્રસંગપૂરણી અને કાર્યવેગવાળું કથાનક માફક આવે છે એ પણ ખરું. કલિ અને દ્રાપરના અધર પ્રવેશ,<sup>૧</sup> પરીનું આકાશમાર્ગે આગમન,<sup>૨</sup> વાઘ રીંછનો નળ સાથે ભેટો,<sup>૩</sup> પારધીનું પૃથ્વીમાં ઊતરી જવું,<sup>૪</sup> અજગરનું દમયંતીને ગળી જવું,<sup>૫</sup> દમયંતી અને સિદ્ધનો ભેટો,<sup>૬</sup> આકાશનું અલોપ થવું,<sup>૭</sup> હાથીઓના જૂથનું આગમન અને તેનો કચ્ચરધાણ<sup>૮</sup> અને દેવતાનું આકાશમાર્ગે આગમન અને અંતમાં ઉડુપન,<sup>૯</sup> જેવી વાચકની કંટપનાને કુંકિત કરતી પ્રસંગ-પરંપરા પૈકી કેટલાક પ્રસંગોના ચમત્કારસભર ઘટનાતત્ત્વ તેમ જ દૃશ્ય અતિરંજકતા દ્વારા અર્ધદૃગ્ય પ્રેક્ષકની મનોરંજન-ભૂખ ન સંતોષાય તેા નવાઈ! નિરર્થક પ્રવેશો<sup>૧૦</sup> તથા એક જ પ્રવેશમાં સ્થળફેર<sup>૧૧</sup> જેવાં ચીલાચાલુ શૈલી તત્ત્વો પણ ઝોકાયાં વિના નથી રહ્યાં. ઘટનાપ્રધાન વિષયનિરૂપણ અને વધારામાં કલિનું ચાલકબળ જેવું આયોજન એટલે અગાઉ મુજબ પાત્રચિત્રણની અપેક્ષા રાખવી પણ નકામી. વિદૂષકની અર્થહીન શબ્દરમતનું પ્રાકૃત હાસ્ય, પારધી અને તેના સોબતી જેવાં નીચલા ઘરનાં પાત્રોની તળપદી બોલી અને ઝીઝોટી-આચાવરી, પીગુની કૂમરી, રામગ્રી, કલ્યાણ, મેવાડો તથા કાફી જેવા રાગો તેમ જ જુજંગી, અડિલ, લાવણી, મનહર, હરિગીત, લલિત જેવા છંદો તથા દુહાનું પદ્યવૈવિધ્ય આ તમામ વાનગી રાખેતા મુજબની ગણાય ! દમયંતી-ત્યાગના પ્રસંગે ચુપકીદીથી ચાલ્યા જવાને બદલે નળ પોતાનો શોક કલ્યાણ રાગમાં વ્યક્ત કરે<sup>૧૨</sup> અને પ્રાકૃત-પાત્ર પારધી મેવાડી રાગમાં લલકારે<sup>૧૩</sup> એ બે પ્રસંગો કાવ્ય-ઔચિત્યની ઊંચપની ચાલુશરિયાદ પેટે નમૂના ખાતર ટાંકી શકાય.

૧. અ. ૧; પ્ર. ૧. ૨. અ. ૧; પ્ર. ૩. ૩. અ. ૨; પ્ર. ૧. ૪. અ. ૩; પ્ર. ૩. ૫. એજન ૬. એજન ૭. અ. ૩; પ્ર. ૪. ૮. અ. ૩; પ્ર. ૫. ૯. અ. ૬; પ્ર. ૪. ૧૦. અ. ૧., પ્ર. ૨; અ. ૨. પ્ર. ૨; અ. ૩; પ્ર. ૧; અ. ૪; પ્ર. ૧. ૧૧. અ. ૧; પ્ર. ૩. ૧૨. અ. ૧; પ્ર. ૨. ૧૩. અ. ૨; પ્ર. ૩.

‘માર્ક ડેમ પુરાણની કથા ઉપરથી’ લખાયેલ ‘મદાલસા ને જનુધવજ’ તથા ‘હરિવંશ’  
 ઈ થાદિની કથાને આધારે’ રચાયેલ ‘બાણાસુર મદમદન’ એક જ સાલ (૧૮૭૮)માં  
 પ્રગટ થતા હોવાના કારણસર તથા સંજોગ મુજબના તમામ શૈલી-લક્ષણોના કારણે એક  
 સાથે વિચારવા ઠીક ગણાય સસ્કૃત શૈલીની ખાસિયતો તેમજ વાર્તાકબની દીર્ઘસૂત્રી કથન  
 રીતિ અંગે સોદાહરણ વિગત ચર્ચા કરવાનું હવે ભાગ્યે જ ઉચિત ગણાય । અલબત્ત,  
 ‘બાણાસુર મદમદન’ ની વિશેષતા ખાતર નાનામાં નાના પ્રવેશોનો વિક્રમ નોંધી શકાય,\*  
 એવો વિક્રમ ‘મદાલસા અને જનુધવજ’ અંગે મળી રહેશે તેના પાત્રોનાં આકાશી ગમના  
 ગમનમાં આ ઉપરાંત ‘અધ્યર’ પ્રવેશો તેમ જ ઘટના, અનિરુદ્ધની પરાક્રમ ગાથાકું  
 તથા યુદ્ધ પ્રસંગો† નિમિત્તે અદ્ભુત રસનાં દર્શાવો ખડકલો, કાફી રાગમા કામધેનુની  
 વિનંતી પૂંજ X અને સવેશો, એકત્રીસો, કવિત, ગીતિ તથા સોરકામાં અનિરુદ્ધના  
 ચોકોદ્ગારોઠ જેવા અનેક પ્રસંગોનો કવિતા અતિરેક તેમ જ તેનો દુર્વિનયોગ, દેવી પાત્રોના  
 ઉદ્ગારોથી પાત્રગૌરવ તથા ભાવનાસૃષ્ટિના ઔચિત્યની વિકૃતિ, પાતાળલોકના દેવોની  
 અશુદ્ધ ગુણરાત્રી તેમ જ નારદ અને અનુચરોની એકસરખી ગામદી લકણ,  
 વિદૂષકના હાસ્યની ચબ્દાળુતા તથા પ્રાકૃત પાત્રો (ચંડાળ અને ચંડાળણી) ની ગ્રામ્યતા  
 દ્વારા ઉદ્ભવતી વાતાવરણની સકરતા—બંને નાટકોમાં આવી અગ્રાહ્ય તેમ જ વિવેકચ્યુત  
 વિચિત્રતાઓથી ઉપસ્થિત થતા રસાતિરેક કે અપરસમાં વણકેળવાયેલો પ્રેક્ષક તળબોર‡  
 થઈ શકે એમ કદાચ બીતાં બીતાં કહી શકાય, પરંતુ આ કંપનાતીત માયાવી સૃષ્ટિમાં  
 અટવાતો-અટવાયેલો વાચક તો અ વાચક થયા વિના ન રહે । અલબત્ત ધીરજ  
 પરનાર વાચકને બંને નાટકમાં કંઈક સહત જાડી રહે ખરી! જનુધવજની સ્વગતોક્તિ\*\*  
 તથા ચોકોદ્ગારો§§ ની નાટયોચિતતા તથા તત્પૂરતી તેના પાત્રવિત્રણની જીવંતતામાં  
 આવું આશ્વાસન લઈ શકાય વળી, ચોધી મેળવવાની અભિલાષાથી બાણાસુર મદાદેવ  
 પાસે ‘વર’ માગવા જાય છે એ પ્રસંગમોજનામાં||ઓખાના વરની ચોપ પસુ સમાઈ

\* અં ૨, પ્ર ૨ ઉપરાંત ઓખા પૂજન કરવા જાય છે તેનો દૃશ્ય લીટીના અહેવાલનો  
 પ્રવેશ—અં ૨, પ્ર ૪ અને સેનાપતિની કૂવનો પ્રવેશ—અં ૭, પ્ર ૬.

§ અં ૬, પ્ર ૧૧.

† અં ૬, પ્ર ૮, પ્ર ૧૦

X અં ૧, પ્ર ૧

○ અં ૬, પ્ર ૨

\*\* અં ૩, પ્ર ૨ (‘મદાલસા અને જનુધવજ’)

§§ અં ૧૧ (એજન)

○ અં ૨, પ્ર ૩ (‘બાણાસુર મદાદન’)

હોવાથી નાટ્યવસ્તુમાં ઉપસ્થિત થતો વિધિભાસ (Irony) નાટ્યોદ્યોત અંતરે લાગશે, પરંતુ આવા જવલ્લે જોવા મળતા નાટ્યલક્ષણ અંગે એવું પણ કહી શકાય કે આવો વિધિભાસ હેતુપૂર્વક પ્રયોજ્યો હોય એ કરતાં 'વર' અંગે શબ્દગમત ગોઠવાઈ હોય એમ પણ બને !

તેમનું એકમાત્ર ઐતિહાસિક નાટક 'વેરનો વાસે વરયો વારસો' (૧૮૨૨) વૈરબુધિના વધપર પરાગત સંસ્કારો આલેખતા ફ્રાન્સના ઈતિહાસ પ્રકરણના આધારે રચાયું છે. છાન્કપટ, પ્રેમશૂ ગાર, કાવાદાવા તથા ખૂનરજીથી ભરપૂર ઈતિહાસ સામગ્રી તેમની ઘટનાલક્ષી શૈલીને ખસૂસ માફક આવે સામાજિક તથા પૌરણિક નાટકોમાં સાધાર્ણત જોવા મળતી રહેલી શૈલીની વિલક્ષણતા પ્રસ્તુત ઐતિહાસિક રચનામાંથી ફરીથી તારવી આપવા કરતા આ પણ બીબાઢાળ બન્યું છે એવું કહેવું પૂરતું થશે. અલબત્ત, આંતર પ્રવેશ તેમ જ સ્તંભીકરણ દ્વારા દશ્ય-સમાપન યોજવામાં તેમણે રચનાવિધાન અંગેનો નવીનતાશોખ જળવી રાખ્યો કહેવાય.

આ આઘનાટ્યકારની અર્ધી સદી ઉપસતની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ સાથે ગુજરાતી નાટકના પ્રથમ પ્રકરણની સમાપ્તિ થઈ ગણાય. લગભગ છ દસકાની સુદીર્ઘ કારકિર્દી છતાં તેમના નાટકોમાં સમર્થ કે સંગોપાગ સફળ નાટ્યશૈલી, પ્રગતિશીલ પરિષ્કૃતતા વા અનુકરણીય સિદ્ધહસ્તતા જોવા મળશે નહિ પરંતુ, તેમને સાહિત્યસન્માન તેમ જ રંગભૂમિ પ્રતિષ્ઠા આપવાના બે પ્રારંભિક નાટકો દ્વારા તેમણે સમાજવિષયક તથા 'દુ ખદર્શક' નાટકોની પરંપરાને પ્રેરણા આપી હતી. થમ્સ પણ સમકાલીન જીવનના નાટકોમાં અવારનવાર જોવા મળતો સામાજિક જગડ કતા તથા રંગભૂમિ સન્માનતાનો સમન્વય પ્રખ્યાત સામગ્રીના નાટકોમાં સાહિત્યિક કૌતુકપ્રિયતા અને વ્યવસાયી ઢબની દૃશ્ય અપેક્ષામાં અટવાઈ ગયો લાગશે છતાં, નાટકોની વિગત-ચર્ચામાં જેમ 'તેમ, તેમના ત્રિવિધ સામગ્રીનાં નાટકોમાંથી રસુછેડલાઈની નિજી નાટ્યશૈલી અને લગભગ લાક્ષણિક સાતત્ય શોધવાનું દુષ્કર બનશે નહિ એક, દૃશ્ય, સંવાદ તથા રચના વિધાનનાં ઈતર સૂત્રોથી સ્ફૂટ થતો નાટકનો બાહ્યકાર, પાત્ર પ્રસંગના નાટ્યસદર્ભ વગર છૂટા હાથે પીરસાયેલી સામાન્ય કોટીની કવિતા અને આરભયો અત સુધીના કથાનકનું કમબલ્દ, પ્રસંગપ્રચુર-રસપ્રચુર નવલકથા ઢબનું સુદીર્ઘ માળખું—એમ કહી શકાય કે આઘ નાટ્યકારે નાટક, કવિતા તેમ જ નવલકથા એમ ત્રણે સાહિત્યસ્વરૂપોની સ્વસૂઝ પ્રમાણે એકસાથે મિલાવટ કરી દેખાડી ! વળી, નાટકની વ્યવર્તક લાક્ષણિકતાઓ અંગેની આ ગાળાના લેખકવર્ગની સમજ ગેરસમજ બાબતમાં પણ તેમના નાટકો પ્રતિનિધિ જોવા

નસાથ પ્રાકૃત પાત્રો, તેમની તળપદી અચિષ્ટતાયુક્ત જામળી લોકલક્ષણ, તળજન્ય સ્પૃષ્ઠ યજ્ઞાળુ હાસ્ય તથા પ્રેમકરુણિની સભાનતામાં લેખનાટ્યપર પરાની, સમગ્રાલીન જીવનના પ્રશ્નો નાટ્યવિષય બનાવી અસરકારક અભિવ્યક્તિ સાધવામાં અને રનભૂમિ-રજૂઆત દ્વારા લોકમાનસને જાગૃત કરવાની નેમમા પાચનાત્મ અર્વાચીન નાટ્યપર પરાની અને નાટકના બાહ્ય તથા આંતરિક બધારણમા સરકૃત તથા વ્યવસાયી પર પરાની એમ ચતુર્વિધ શૈલીના સરકારોનો સમન્વય તેમની નાટ્યલખાવટમા જ છે ખરો કર્તા આવી હકીકત થી સભાન હોય કે શૈલી-લક્ષણોનો આવો નુમેળ પ્રયત્નપૂર્વક થોજથો હોય એમ તો ન બને, પરંતુ નાટ્યવિધાનની ઘણી ઉણપ છતાં, તેમનાં નાટકો આજે અભ્યાસવિષય ગણાતાં હોય તો તેનું કારણ આ પણ ખરું આ વિલક્ષણ મિત્ર શૈલી ભલે સમર્થ નાટ્યપર પરા ન જન્માવી શકી, પરંતુ સાંપ્રતકાળના ચિખાઉ નવોદિતોને નાટ્યલેખન માટે તાત્કાલિક પ્રેરણા અને માર્ગદર્શન મળ્યા હોય કે ઊંચતી ર જભૂમિને 'નમત સાથે છાન' આપતા બહુપા શિષ્ટ નાટકો મળ્યા હોય તો તે રણછોડભાઈની નાટ્યનિષ્ઠ કલમ દ્વારા તેમના ડઝન નાટકોમાંથી આજે ભલે એકાદ-બે નાટક રસપ્રદ જણાય પરંતુ તેમના નાટ્યપુરુષાર્થ દ્વારા લખે વાચવે જોવે આરસિક ગુજરાતી સામાજિક અને લેખકો નાટ્યાભિમુખ બનતા થયા એ તેમની સુદીર્ઘ કારકિર્દીનું મહત્ત્વનું સુદૃઢ ગણાય ગુજરાતીમા નાટ્યલેખનનો પ્રસાર વધવાના પરિણામ નિમિત્તો નાટ્યસ્વરૂપ-શૈલીની કુદૃશા ઓછી નથી થઈ, પરંતુ ગુજરાતી સાહિત્યમાં 'નાટકવિષય' કે ઈક વૈવિધ્યપૂર્વક ખેડાતો થયો અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સાથે સરસાઈ કરતો થયો તે આદ્ય નાટ્યકારના ઉન્નાય નિષ્ઠાને કારણે સાંપ્રત પ્રશ્નોને નાટકમાં વાચા આપવાનું તેમનું પ્રસ્થાન મહત્ત્વનું પ્રદાન થાનીએ તોપણ ગુજરાતી નાટક લખનારાને તો ઉન્નાય કરતા પ્રખ્યાત સામગ્રીનું વિશેષ આકર્ષણ રહ્યું જણાશે અકળક ઉપલબ્ધ સામગ્રી, કામ વગર મનસ્વી ઉપયોગ કરવાનું અભાષિત સ્વાર્નજ્ય, દરશતત્વપોષક અને રસપ્રચુર માવજતની મોડળાશ અને અતિર જક તથા નાટકી વ્યવસાયી ર જભૂમિની માગ જેવાં તાત્કાલિક કારણોસર ઈતિહાસ પુરાણની સામગ્રીનો વિવેકહીન દુરુપયોગ કરવાની પર પરાનો ઉદ્બવ થયો તેનો અગાઉ ઉન્નેય કસયો છે નાટ્યલેખનની આવી અરાજક અવસ્થામ પ્રખ્યાત વિષયસામગ્રીનો સૌ પ્રથમ સાહિત્યવિવેકપૂર્વક તેમ જ ર જભૂમિદષ્ટિથી કલેષિત કથનાક્રમી ઉપયોગ કરી બતાવનાર નાટ્યકાર તે મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી

નવં

## સમન્વયી નાટ્યકાર

નગીનદાસ તથા રણછોડભાઈ દ્વારા ગુજરાતીમાં નાટ્યકાર્ત્ત્વ સામાજિક રચનાઓથી થયો હોવા છતાં આરંભના દસકામાં જ નર્મદથી નાટ્યવિષયનેા મુખ્ય પ્રવાહ ઈતિહાસ-પુરાણ તરફ વળ્યો જેવા મળે છે વળી, અગાઉ જેવેલાં કારણોસર પ્રખ્યાત નાટ્યોની શીલો એવી-એટલી લોકપ્રિય તેમ જ લેખકપ્રિય નીવડતી આવે છે કે માત્ર ઈતિહાસ-પુરાણનાં પ્રતાપી પાત્ર વા રચનાપાદક પ્રસંગ નિમિત્તે જ નાટક રચી શકાય એવી માન્યતા પણ બંધાની જણાય છે નાટક પૂરતી નર્મદ કલમ મૂકી અને મણિલાલે ઉપાડી એવો જોગાનુજોગ જળવાયેલો પણ જડી રહેલો. તેમની નાટ્યલેખન કારકિર્દીમાં નર્મદ જેવું બીજું સામ્ય જડી આવશે તે મણિલાલનો રંગભૂમિ સંપર્ક. એટલે નર્મદીય પરંપરાનું એવું અનુસંધાન અહીં જળવાઈ રહ્યું એમ લાગે; પરંતુ આટલા ઉપલક્ષ સામ્ય સિવાય બંનેની શૈલીમાં આત્મીય તફાવત વિશેષ જણાવાનો. પ્રખ્યાત સામગ્રીની રસસંકર અને નાટ્યો રચનાઓના પ્રમારના અરસામાં મણિલાલ નબુખાઈ દ્વિવેદીએ ઈતિહાસ-વિષય નાટ્યમલ્લ કર્યો, પરંતુ આ પરંપરાથી પર જઈને.

મણિલાલને ગુજરાતી સાહિત્યમાં સૌપ્રથમ સ્તંભર અપાવનાર, સમકાલીન વિવેચકવર્ગ તરફથી આવકાર પામનાર અને સાહિત્ય તથા રંગભૂમિસેત્રે એકસરખી ખ્યાતિ મેળવનાર પ્રથમ નાટક 'કાન્તા' (૧૮૮૨)નું વિષયબીજ ઈતિહાસાક્રાંત હોવા છતાં તેની રચના 'ઈતિહાસ, સ્વાનુભવ અને કલ્પના'ના મિશ્રણથી થયેલી છે. મહીપતરામના 'વનરાજ ચાવડો' માંથી પ્રેરણા મળી તે અગાઉ 'ગુજરાતના રાજ જયશિખરીનું મરણ તથા વનરાજનો જન્મ એ નાટકરૂપે જોઈવામાં એવી' તેમની કલ્પના હતી.\* પરંતુ વિમલાના સતી થવાના, મૂળ કથાનકનાં કારણ વિશે અસંભવિતતા જણાવાથી અને 'મોત્રીની ખરીખોટી હાલતનું વર્ણન કરવાના, તથા સેવકની અધમતા દર્શાવવાના હેતુથી' તેમણે નામ, પાત્ર તેમ જ પ્રસંગ અંગે ફેરફાર જોઈવ્યા હોઈ 'આ નાટક ન કલ્પિત રહ્યું ને ન ઐતિહાસિક રહ્યું'†

તેનાર ઈતિવૃત્તનું યથાવન પ્રસંગસંકલન જોઈવી દેવાની ઘરેઁને બદલે ઉપલબ્ધ સામગ્રીમાં નાટ્યોપકારક ઉમેરણ કરી તેમણે સૌ પહેલો વ્યક્તિત્વવશી નાટ્યસૂત્રનેા પરિચય આપ્યો.

\* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૪.

† એજન, પૃ ૧૫.

ગણાય. હરદાસ, રત્નદાસ તેમ જ તરલાના પાત્રો અને હારછેદનના પ્રસંગના સ્વકીય ઉમેરણની 'કાન્તા'ના નાટ્યવિધાન તથા રસમાવજત ધરત્વે નિર્ણાયક અસર પડવા ઉપરાંત એ નિમિત્તે આ 'કલ્પિત પ્રકરણ'માં સ્વાનુભવનું રસપ્રદ તત્ત્વ પણ આવી ભળ્યું. 'મેત્રીની ખરીખોટી હાલતનું વર્ણન' હરદાસ સુરસેનના સંબંધ અંગે તેમ જ 'સેવકની અધમતા'નો વિતાર રત્નદાસ-કરણના ઉપલક્ષ્યમાં જોઈ શકાય. પોતાને અભિપ્રેત સ્વહિત ખાતર અન્યનું અહિત કરવા પ્રવૃત્ત થતી આ સ્વાર્થાધિ ત્રિપુટીના વિચાર-વર્તનને નાટ્યવસ્તુના સુધોજિત કાવિય તેમ જ કરુણ ઉપચય અર્થે સહેતુક કામે લગાડી કતારો જણે પોતાના પાત્ર-ઉમેરણનું નાટ્ય-ઔચિત્ય દર્શાવી આપ્યું છે. હરદાસ, તરલા તથા રત્નદાસ અનુક્રમે સુરસેન, કાન્તા અને કરણના ચાલકપાત્રો તરીકે યોજાયેલાં જોઈ શકાય.

સુરસેન ખમીરવંત શત્રિય તથા ઉદાત્ત પ્રણયી હોવા છતાં પ્રસંગપારખ્ય સ્વસ્થતાની તેના સ્વભાવ વિશે ઊણપ વર્તાવાની. મુદ્ધમાંથી પાછા ફરેલા પરણિત સુરસેનને કરણનો વિશ્વાસ જીતવા તાત્કાલિક બંદીખાનામાં જવાની 'સૂક્ષ્મ દષ્ટિ'ની સલાહ\* આપી, હરદાસ તેમાં સહકાર આપવા તૈયારી દર્શાવે છે એ બિંદુ તે વસ્તુપ્રવાહનો કારુણ્યમૂલક વર્ણક. હરદાસ પોતાનો હિતેચ્છુ નથી છતાં તેની સલાહ અનુસાર તેની તરફીબમાં સામેલ થઈ અનિશ્ચિત પરિણામવાળું પગલું ભરવું એ સુરસેની દાત્રીવટ-સભાનતા સાથે સુસંગત જણાયે નહિ. તે સીધા યૌવનકાલી તથા કાન્તા પાસે પહોંચી ગયો હોત અથવા ગુસ્સામાં કરણ ઉપર હુમલો પણ કરી લીધો હોત તો કદાચ અંતિમ વિધ્વંસ ટાળી શકાત. વળી, બંદીખાનામાંથી નાસી છૂટ્યા બાદ, કાન્તાની ભાળ કાઢવા નિમિત્તે વિરહાવસ્થામાં નિર્ભય સમય બગાડવો એ તેના પ્રણયસ્વભાવની વિવશતા ગણાય. એટલે જ મહત્ત્વના નાટ્યમોકા પર, શત્રિય તથા પ્રણયી તરીકે નાયકની વર્તણૂક અંગે સ્વભાવસાતત્વની ઊણપની ફરિયાદ કરી શકાય. પરંતુ ગ્રીક ટ્રેજેડીના કમનસીબ નાયક ( Tragic Hero ) તરીકે પણ તેના પાત્રા લેખ વિચારી શકાય. આવા નાયકની જેમ તે લાગણીવિવશતાના સ્વભાવદોષથી પીડાતો હોય એમ બને. ઉપરાઉપરી આધાતોથી 'અસ્તવ્યસ્ત થઈ ગયેલા' સુરસેનના માનસનો હરદાસ જેવું ખલપાત્ર લાભ લેવા લલચાય અને લાભ લઈ શકે એ વિધિનિર્માણ ખરું; એ પણ ખરું કે વ્યક્તિના આચાર-વિચાર સ્વપર્યાપ્ત ન હોઈ સુરસેનના કૃત્યમાં હરદાસના વિચારોની અસર પડે એવું કંઈક માનસશાસ્ત્રીય આયોજન ગણવાનું હોય પરંતુ તેના આત્મવિનાશનું યથાર્થ કારણ તો શત્રિય યોદ્ધા તથા સ્વસ્થ-રસિક પ્રણયી તરીકેના પાઠમાં બળે વાર વ્યક્ત થતી લાગણી-વિવશતાની વ્યક્તિજત નબળાઈ જ. આમ, 'કાન્તા'માં સુરસેન નિમિત્તે પ્રથમ વાર

પાત્રાના પરિપાટીના કરુણ નાયકની પાત્ર વિભાવના ઉપલબ્ધ થાય છે એ ઉકીકત સૌથી મહત્તરની ગતિય વળી, પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં પાત્રાલેખન વિશે ઉલ્લેખ કરવો પડતો હોય તો દાય પહેલી વાર !

બીજું સ્વકલિપત પાત્ર તે તરવાનું હરદાસ જેવો જ સ્વાર્થબુદ્ધિથી પ્રેરાઈ તે, કરુણના અંત.પુરમાં રહી તરવાને ચલિત કરવા પ્રવૃત્ત થતો જણાય છે.\* તરવા કાન્તાને પ્રથમ કરુણને શરણે જવાની અને પછી મુક્તિપૂર્વક છટકી જવાની યોજના સમજાવે છે એમાં પણ હરદાસની સલાહ જેવું સામ્ય જણાવાનું પરંતુ સુરસેન કરતાં કાન્તાની એ વિધિપ્તતા ગણાય કે તરવા જેવા ખલપાત્રની મનોવૃત્તિ પાખી જઈ તેની સલાહ ને નકારી કાઢે છે, અલબત્ત તેમ કરવાથી કરુણ પલકોટિ તાબી થકાઈ નથી કેમ કે અવગણનાથી છ'છેડાવેલી તરવા વેર વ્યાકુળ બની કાન્તાના પતિવ્રતને પડકારવા ઉદ્યુક્ત બને છે, તો બીજી બાજુ હરદાસ તથા રત્નદાસ નાપિકાની દાંપત્ય નિષ્ઠા ચકાસવાની યોજના ગોઠવે છે હરદાસ કરુણને કાન્તાની ભાળ આપે છે અને તરવા હારછેદનનું કાવતરું પાર પાડે છે પતિપગલુ કાન્તા કરુણ જેવા કામી ખલ નાયકનો સામનો કરી થકે છે, પરંતુ 'એકપત્નીવ્રતના સત્ત્વથી સંધાયેલા'ઈ અને લગ્નભાવનાના પ્રતીકરૂપ હારના વિચ્છેદનથી તેની ટકાવી રાખેલી સઘળી ઉમત તેમ જ પુનર્મિલનની આશા ભાંગી પડતી જણાય છે તે સતી થવાનું અંતિમ પગલું ભરે છે તે ઉતાવળમાં કે વિવશતામાં નહિ પરંતુ આઘાતપરંપરાથી ઉદ્ભવેલી ઉતાવાળી, આમ સુરસેનથી ઊલટું કાન્તાના જીવનની ઝટુણતા તેના વ્યક્તિગત સ્વભાવ દોષ નિમિત્તે નહિ પરંતુ બહુધા ઈતર પાત્રોની કરુણી દ્વારા ઉદ્ભવેલી અને વિધિનિમિત્ત જણાયેલી સીસહજ ધૈર્યથી તથા શ્રદ્ધાપૂર્વક અનિષ્ટ બળો સામે તથા અત્યંત પ્રતિકૂળ વાતાવરણમાં ચારિત્ર્યશીલ તથા દાંપત્યનિષ્ઠ રહી, આત્મબલિદાન દ્વારા પોતાના સતીત્વનો પરચો કરાવતી નાપિકાનું જીવત પાત્રચિત્રણ પણ મહિમાવે પહેલી વાર આખું કહેવાય

હરદાસ તથા તરવાની સરખામણીમાં રત્નદાસનું મહત્ત્વ ભલે ઓછું જણાય પરંતુ કરુણના દોરીસંચાર નિમિત્તે કાર્યપ્રવાહને અસ્ખલિત રાખવામાં આ દુર્જન પાત્ર પણ નાટ્યોપકારક ક્ષણો આપતું રહ્યું છે. એકંદરે તો કરુણના પાત્ર પરત્વે ત્રણે નિરૂપ્ત

\* અં ૪, પ્ર ૧.

ઈ આ હાર આપતાં સુરસેને કહ્યું હતું: 'જ્યાં સુધી એ દિવ્ય હારનો મોતા વિખૂટા ન પડે ત્યાં સુધી જાણે કે હું તારી પાસે જ છું.' અં. ૧, પ્ર. ૪. (પૃ. ૩૨).



પાત્રો સંકળાયેલા છે. અલબત્ત, એ દુર્જન ત્રિપુટીના સ્વાર્થ તથા વૈરબુદ્ધિમાં પ્રમાણફેર જણાયા વિના નહિ રહે, પરંતુ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધના ગણ્યાગાંઠ્યા પ્રવેશોમાં દેખા દેતા કર્ણનું વિષયી-શંપટી માનસ નફ્ટાઈપૂર્વક ખલનાયકની ઢબે ઊપસી આવતું હોય તો તે આ દુરાચારીઓના સાથથી.

મૂળ સામગ્રીમાં ઉમેરાયેલાં પાત્રોનું બેવડું મહત્ત્વ હવે સ્પષ્ટ બની રહેશે. કર્તાએ કલ્પેલી આ પાત્રત્રિપુટીનાં આયોજન-ઉમેરણ અને તત્સંબધી પ્રસંગગુંફન દ્વારા મિત્રદ્રોહ-સ્વામીદ્રોહ નો વિષયસ્ફોટ તેમ જ દાંપત્યપ્રેમની કરુણતા નાટ્યોચિત અને લક્ષ્યવેધક બનાવાયાં જણાશે. નાટ્યારંભે આવેલાંપેલું સુખી મધુર દાંપત્ય અચડતું, ફુટાનું, તવાનું નાટકતે હૃદયસ્પર્શી વિષાદમાં વિલય પામે છે વસ્તુનિસેષ તથા વસ્તુનિર્બહણનાં આ બે બિંદુ વચ્ચે વિવિધ વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ વડે પ્રયોજાયેલા પાત્રભેદ તેમજ પાત્રવિવિધ્યથી નાટ્યા-વશ્યક આરોહ-અવરોહ અને કારુણ્યમૂલક સંઘર્ષની અભિવ્યક્તિ ઉત્કટ અને આસ્વાદ્ય બની આવે છે વળી, દુર્જનોના આ પાત્રસામ્યના અનુસધાનમાં નાયક નાયિકાના પરસ્પરના પાત્રભેદની નાટ્યાત્મકતા ઓછી રોચક નહિ લાગે. સ્વકલ્પિત સ્વાર્થાધ પાત્રોના ચિત્રણમાં મણિલાલ કાવ્યોચિત ન્યાય ચૂકવવાનું પણ ચૂક્યા નથી પાટણમાં સુરાજ્યની સ્થાપના ઈચ્છતો અને એકાંતમા પોતાની યોજનાની નિશાન બનેલી કાન્તાની દયા ખાતો હરદાસ ઓછો સ્વાર્થી ઠરે ખરો. પરંતુ તેનું મન ચંચળ હોઈ પગલું ભરતાં અગાઉ તે વિચાર બહુ ઓછો કરે છે અને પગલું ભર્યા પછી નિરર્થક પસ્તાવો ઘણો કરે છે. તેને જીવતો રાખી, અંતસ્તાપના અગ્નિમાં બળતા રહેવાની ફરમાવાયેલી શિક્ષા તેના પાત્રાલેખના સંદર્ભમા સ્વભાવસંગત અવશ્ય ઠરે દ્વિધા તથા પશ્ચાત્તાપ છતાં વૈરબુદ્ધિમાં રાચી રહેતી તરલા મધુર દાંપત્યના કરુણાન માટે મુખ્યત્વે જવાબદાર હોઈ તેને આત્મહન્યાના દુઃખ તથા અપરાધ ભોગવવાનાં આવે તેમાં પણ અત્યુક્તિ નહિ જણાય, તો રત્નદાસ જેવું નિઃકૃષ્ટ પાત્ર કૂર વિધિહાસથી મરે તે પ્રચલિત કાવ્યોચિત ન્યાયને અભીષ્ટ ગણાયા વિના નહિ રહે. નાયક નાયિકાની નેમ ગોણુ પાત્રો જરા જુદી રીતે મૃત્યુગતિ પામે એવી વસ્તુ યોજનામાં દુષ્ટ પાત્રો નિમિત્તે કાવ્યોચિત ન્યાય તોળવા ઉપરાંત બે સહદયી-સુચરિત પ્રજ્ઞી પાત્રોના અણધાર્યા મૃત્યુની આઘાતજનક કરુણતાની તીવ્રતા અંગે માનસિક સહત જન્માવવાની નેમ હોય એમ પણ બને; એટલે રસલક્ષી માવજત સંબંધે એ ઘટનાયોજના મહત્ત્વની ઠરવાની.

કાન્તાથી માંડી કર્ણ સુધીની આવી મૃત્યુપરંપરાને લીધે આજના વાચકને નાટ્ય-માવજતમાં કરુણનો અતિરેક થયેલો લાગે ખરો. એ અતિકરુણમાં રૂઢ થની જતી શીલીના

સંસ્કારો યોધવાનું પણ મન થાય કદાચ ઈતિહાસ પુરાણનાં બીબાદાજ નાટકોમાં લગભગ નિરપવાદ સરસ વાર્તા કહેવાની નેમ રાખી ઘટનાને સર્વોપરી સ્થાન આપાનું રહ્યું હતું, જ્યારે મણિલાલની પ્રથમ કૃતિમાં જ કથાનકના પ્રસંગોની નાટ્યોપકારકતા અવગણ્યા વિના, સતત ઉપેશાતા રહેલા પાત્રવિધાન અંગે વિશેષ સાવધાની જળવાઈ છે, એ અંગે તેમણે કરેલ સિવાયના પ્રત્યેક પાત્રના મનોભાવો તથા વર્તણૂકની નાટ્યાનુકૂળ છણાવટ કરી, નાટ્યવિષયના સંદર્ભમાં તેમના કહેણાત પ્રયોજી સૌપ્રથમ પાત્રગત વાણી વર્તનનું કલ્પાયિત સાતત્ય ઉપસાવી આપ્યું છે એમ કહી શકાય.

‘કાન્તા’ની ઘટનાસુષ્ટિ તેમ જ કરેલ પરમેટિના ઉપલક્ષ્યમાં વિવિધ પાત્રોના મનોભાવ તથા કાર્યોનું સમજવાં સમજાવવા અનિવાર્ય ઠરે અને પાત્રનું મનોજગત વ્યક્ત કરવાનું અસરકારક ઉપાદાન તે સ્વગતોક્તિ એમ તો સ્વગતનો એક યા બીજા પ્રકારે ‘ગુલાબ’થી ઉપયોગ દુરુપયોગ થતો આવે છે, પરંતુ તેના આયોજનમાં નાટ્યવિવેક આમેજ થયો હોય તો આ ‘કાન્તા’થી એ ખરું કે પાત્રો વિશે, વિશેષ તો સ્વાર્થી વેરી પાત્રો વિશે આવેખાવેલા હેતુ આજે માનવસ્વભાવની ઝીણવટથી તપાસાય તો સભાવ્યતાની ઝીણપ સાથે કદાચ, પરંતુ કતિને અભિપ્રેત વિષયવિસ્તાર તથા તત્સંબંધી પાત્રાલેખના ઉપલક્ષ્યમાં તેના રસાસ્વાદમાં ન્યૂનતા નહિ સાથે કેવળ ઘટનાપર પરાનું વર્ચસ ટાળ્યું હોવા છતાં, વિષય સ્ફોટ અને સુરેખ પાત્રાલેખનનો મેળ સચવાયો હોય તો તે આ ભાવાભિવ્યક્તિના કારણે જોકે, મુખ્ય પાત્રોના મનોભાવો આલેખવામાં વધારે કે બિનજરૂરી પ્રવેશો<sup>૧</sup> રોકાયા છે એવી ફરિયાદ થઈ શકે, ખાસ તો એટલા માટે કે એથી ‘કાન્તા’ને શિથિલ વસ્તુસંકલના ખમવી પડી જણાય છે, સામે પક્ષે પાત્રચિત્રણના લેવિધ્ય તથા સાતત્યનો અને સ્વગતોદ્ગારની કાવ્યમયતા તથા નાટ્યક્ષમતાનો વિશેષ લાભ પણ મળી રહ્યો છે આ સ્વગતમાં, દુઃકૃત્ય પૂર્વેની મૅકબેથની દોલાયમાન મન સ્થિતિ તથા ભયભીત મનોદશાનો જ જણે પડ્યો પાડતી<sup>૨</sup> તરલાની ઉક્તિઓ નાટ્યછટા સાથે ભાવપૂર્ણ રીતે આલેખાઈ હોવાથી યાદગાર બની રહેશે.

\* દા.ત. અ ૧, પ્ર ૫, અ ૨, પ્ર ૩

§ અં ૪, પ્ર ૪ Stars hide your face ના સ્મરણમાં

‘જા, ચંદ્ર, તું સતારી નભમાં છીદ અહીં ઉભો રહ્યો,

તારા બુઝાઈ જશે સહુ નવ લેખણો કશુએ તમે’ (પૃ ૧૩૩)

અને મૅકબેથ સમક્ષ તોળાતા, કટિપત ખંજરની યાદમાં

‘આમ કદી વિકરાળ કારણ સુરસાણુ આ કરતો અહીં ઉભો,

ખડગ રહ્યું ઝળકે કરમાં, મુજને છણવા નયને મનસુબો.’ (પૃ ૧૩૪)

મણિલાલની નાટ્યસૂઝ તથા રીલીની વધુ પ્રતીતિ મળ્યો પ્રસંગસંકલનને પાત્રવિધાન સાથે સાકળી લેવાના નાટ્યવિધાનમાં કાન્તાની પાત્રવિભાવનાને નવો ઉદાવ આપતા હારવિચ્છેદનના નિજ ઉમેરણનો ઉલ્લેખ આ સંદર્ભમાં અનિવાર્ય ગણાય. મૂળ કથામાં કર્ણ 'કોઈનું ભજનું જ માથું કાપી લાવીને તે સૂરપાળનું છે એમ મનાવીને વિમળા (નાટકમાં કાન્તા)ને હાથ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે' તે અરુચિકર લાગવાથી તેમણે પોતાની કંપના મુજબના પ્રસંગનું આયોજન કર્યું છે. સુરસેન તથા કાન્તાએ આ હાર અનૂટ દાંપત્યના પ્રતીક તરીકે સ્વીકાર્યો જણાય છે—કહો કે નાટ્યકારને એમ અભિપ્રેત છે. દાંપત્યજીવનની શ્રદ્ધાનું પ્રતીક ભલે નિર્જીવ હોય, પરંતુ તેમાં પુનર્મિલનની સઘળી આશા કેન્દ્રિત થઈ હોવાથી, તરલા કપટપૂર્વક તે હાર તેડી નાખે છે ત્યારે હતભગન કાન્તા સ્ત્રી થવા પ્રેરાય છે એ અત્યંત સીસહજ લાગવા ઉપરાંત કાન્તાની સ્નેહપરાયણતા સાથે સુસંગત નીવડે છે. હારવિચ્છેદનના મુખ્ય નાટ્યપ્રસંગને કેવળ તાર્કિક રીતે તપાસવા કરતાં, નિર્જીવ વસ્તુ પરત્વે ભાવના-આરોપણ કરી જીવન જીવવાના મધ્યકાલીન વાતાવરણના સંદર્ભમાં નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિની રસસામતા ઘટાવવી જોઈએ. કદાચ એમ પણ કહી શકાય કે નાયકના કર્ણોત્ત માટે જેમ તેની વિવશતાનો સ્વભાવદોષ નિમિત્ત બન્યો તેમ નાયિકા અંગે તેણે પોતે હારના ચમત્કારમાં આરોપેલી વધુ પડતી શ્રદ્ધા—કદાચ અંધશ્રદ્ધા હોય?—ની સ્વભાવમર્ષાદા નડી હોય કાન્તાના પાત્રલેખમાં તત્પૂરતો કમનશીબ સ્વભાવદોષ (Tragic Flaw) જડી રહે ખરો, છતાં નાયિકાની સ્વભાવનિષ્ઠ વ્યક્ત કરતું હારવિચ્છેદનના પ્રસંગનું સ્વકીય ઉમેરણ મૂળનું માથું કાપી લાવવાની નાટક યોજનાની કુત્સિતતાને સ્થાને દાંપત્યપરાયણતાના નાટ્યવિષયની રસ-એકાગ્રતા પણ સકોરી આપે છે.

પાત્ર પ્રસંગ તથા સ્વગતોચિતના કલોચિત નાટ્યનિયોજનની સાવધતા સંવાદ-રીલી વિશે પણ જળવાઈ રહી હોત તો હેતુભેદથી ઉપલબ્ધ થતો પાત્રભેદ સંસ્કૃતમય શિષ્ટ સંવાદ-બાનીની એકવિધતા અને કંઈક નીરસતામાથી ઊગરી જઈ પૂરતો નાટ્યસમ નીવડત એમ પણ લાગ્યો. પરંતુ કર્તાના સંસ્કૃતાનુરાગી વ્યક્તિત્વની એ સરસાઈ અંગે બીજી રીતે પણ વિચારી શકાય પાત્ર ઔચિત્ય અનુસાર યોજાયેલી બીજાની લોકબોલીનો અપવાદ રખાય તો, સંસ્કૃત-પ્રચુર સાહિત્યિક સંવાદછટા દ્વારા મણિલાલે એ રીતે અંગે પણ નવી ભાત પાડી કહેવાય. કંઈક અંશે લોકનાટ્યની પરંપરાના અનુસંધાનમાં, અને કંઈક અંશે સામાજિક સામગ્રીનાં નાટકો નિમિત્તે સંવાદરીલીમાં ઔચિત્યના ભાગે રોજિંદી બોલચાલના શબ્દો તથા ભાષાછટા પ્રવેશનાં રહ્યાં હતાં એ આ અગાઉ જોયું. નમદિ તો વિશ્વામિત્ર જેવાં પ્રતાપી પાત્રોને પણ તળપદી ભાષા બોલતા કરી મૂક્યા !

એ સમકાલીન પ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમાં, સંસ્કારાયેલી સંવાદ-લખાવટના કારણે 'કાન્તા' ખરેખરી સાહિત્યિક શૈલીનું પ્રારંભકર્તા નાટક બન્યું કહેવાય : દોષપક્ષે એટલું કહી શકાય કે જેમ તળપદી લઢલુમાં અરુચિકરતા ઊપસી આવી તેમ આ સાહિત્યિક લખાવટમાં સામાન્યતાનો વળતો ધ્રુવભેદ વ્યક્ત થયો. આ સાદારી ગદ્યખંડોમાં સ્વાભાવિક છટાના સંવાદોનો છેક અભાવ છે એમ પણ નથી ; સંસ્કૃત સમાસો, શબ્દો તથા ભાષાછટાના અતિરેકમાં મુખ્યત્વે સંસ્કૃત ભાષાવિદ્ પ્રતિભાની સાહજિક અભિવ્યક્તિઓ આગેવાની લીધી છે એટલું જ.

'કાન્તા'ના નાટ્યબંધમાં છૂટથી વેરાવેલા અને તેના અવિભાજ્ય અંગરૂપ બનેલા પદ્યખંડો પણ રસબાધક નીવડ્યા જણાય તો નવાઈ નહિ. પદ્યાતિરેકના કારણે જાણે 'કવિતા નાટકની હરીફાઈ કરવા નીકળી હોય એવો આભાસ થાય'\* ખરો. આમાં પણ તેમની કવિપ્રકૃતિનો ફૂલો નોંધવો રહ્યો. જોકે, આ જાણની અન્ય નાટ્યસ્થ 'કવિતા'થી ઊલટું મણિલાલની કવિતા વૈવિધ્ય તથા ગુણવત્તાની બાબતમાં નિરાશ નથી કરતી. પૂર્ણાંતકથન, પ્રકૃતિવર્ણન, પુદ્ગલવર્ણન તથા ઊર્મિદર્શન વા ભાવદર્શનની કવિતાને સોંપાયેલ વિવિધ કામગીરી નિમિત્તે કાન્તા, તરલા, સુરસેન તથા હરદાસના પાત્રચિત્રણને પણ લાભ મળ્યો છે. વિવિધ અક્ષરમેળ વૃત્તોનો સૌથી વધુ ઉપયોગ કરવા ઉપરાંત, ગીતોનો પ્રયોગ ગુજરાતી નાટકમાં સૌપ્રથમ 'કાન્તા'માં જ જોવા મળ્યો. એટલે, ભલે કાવ્યાતિરેક અંગે નહિ પરંતુ કાવ્યવિવેક પરત્વે તો મણિલાલને તેમની ઔચિત્યબુદ્ધિની મદદ અચૂક મળી કહેવાય.

નાટ્યવિધાનની લગભગ પ્રત્યેક બાબતમાં પરંપરાથી જુદા ચાલીને મણિલાલ પ્રથમ નાટકે જ સ્વસૂઝ મુજબની સ્વતંત્ર નાટ્યશૈલી અપનાવે છે એનું વધુ સમર્થન મળ્યે 'કાન્તા'ના રચનાવિધાન દ્વારા. અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત શૈલીની સેજભેજ તો ઘણી કૃતિઓમાં થતી રહી છે, પરંતુ બંને શૈલીઓની ખાસિયતોનો ક્લેબિત સમન્વય જળવાવો 'કાન્તા'માં. નાટ્યાંગભૂત કરુણનું પ્રાધાન્ય અને તેની તીવ્રતા, સુખદ લાગતા વસ્તુનિર્લેપમાં ઘેરા વિષાદનું બીજરોપણ, કરુણનો કમિક ઉપચય, સુરસેનનો કારુણ્ય-મૂલક સ્વભાવ-દોષ, તરલાની દોષાશમાન મનાસ્થિતિ, સ્વગતોક્તિની નાટ્યોપકારક માવજત તથા કુદરતની અચાજકતા તેમ જ અમંગળ એંધાણીઓના સહેતુક ઉલ્લેખો-આ તમામ વિધાનલક્ષી ખાસિયતો પાશ્ચાત્ય ટ્રેજેડીનાં અંતરંગ તથા રચનાસ્વરૂપ અંગેની મણિલાલની જાણકારીનો અસંદિગ્ધ નિદેશ અવશ્ય કરી શકે. વિદ્યુતકની તથા-

\* ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર; પ્રવેશક ( પુ. ૧ ).

તત્કાલે હાસ્યની ગેરહાજરીનો અભાવ પણ આ સંદર્ભમાં સૂચક ગણાય. જેકે કર્તાના આ પ્રથમ નાટકમાં પશ્ચિમનાં નાટકોની સુખિષ્ટ વસ્તુગૂંથણી જેવા મળશે નહિ. એક ૧ની પ્રસંગપૂરણી ઉપકથામાં અટવાતી જણાય છે તે આ શેલી-હિલ્ડપ પેટે નોંધી શકાય. એ સિધિલ સંકલન, ગદ્યપદ્યના તાણાવાણાથી ગૂંથાયેલો નાટ્યબંધ, ઉત્તર રામચરિત પ્રેરિત સુરસેનની વિરહાવસ્થા\* અને સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદછટા સંસ્કૃત નાટ્ય-શેલીની સફળ હથેટી સૂચવવા પૂરતાં ગણાય. આમાં મણિલાલનો વ્યક્તિગત અભિનય ઉન્મેષ તે તેમાં લાયકા જેવા મળતો સંસ્કૃતનાટ્યની કાવ્યાત્મક રસલક્ષિતા તથા પાશ્ચાત્ય શેલીની નાટ્યાત્મક હૃદયસ્પર્શિતાનો સ્વિકર સમન્વય.

‘કાન્તા’ના પ્રકાશનથી ઇતિહાસના બીબાંદાળ ગુજરાતી નાટકોના વ્યાપક પરંપરા-પ્રવાહમાં નાનું નવું વ્યક્તિત્વદ્યોતક વહેણ વહેતું થયું તેમ મણિલાલના પ્રથમ નાટક દ્વારા સુપ્રસિદ્ધ ‘મુબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી’ અસ્તિત્વમાં આવવાથી રંગભૂમિભેત્રે પણ પાદગાર પ્રદાન થયું કહેવાય ઈ દુર્જન પાત્રો તથા કરણ જેવા ખલનાયકનું આકર્ષક આલેખન, દાંપત્ય તથા પતિવ્રતધર્મની ચક્રાસણી કરતું નાટ્યવસ્તુ, સંગીતબદ્ધ કરી શકાય તેવી જેષ રચનાઓ, અભિનયશક્તિ મેક્ષા, અંતિમ ચમત્કારોનું દર્શનત્વ, કરણની જમાવટ તથા તત્કાલે કવ્યોચિત ન્યાય—રંગભૂમિ પર સફળતા અને લોકપ્રિયતા માટે આટલી સામગ્રી જ્યાં પણ ઓછી ન ગણાય.

પ્રથમ નાટકની સફળતાથી જ કદાચ તેઓ ‘નાટક કંપનીની મંડળીથી’ બીજું નાટક ‘નૃસિંહાવતાર’ (૧૯૫૫)† લખવા પ્રેરાયા હશે. એ સંબંધમાં પ્રેક્ષકમાનસને રુચે-આકર્ષે તેવી ભક્તિરસપ્રધાન વિષયસામગ્રીની પસંદગી સૂચક ગણાય. પ્રથમ નાટકમાં ગેરહાજર રહેલો વિદ્રુપક તથા તેના ગૃહજીવનના પ્રસંગો ૧૫ વર્ષ પછીના બીજા નાટકમાં પૌરાણિક વાતાવરણમાં સમકાલીન ગોનું વૈવિધ્ય દાખવતા આવે છે તેમાં રંગભૂમિના ‘કોમિક’ની પ્રેરણા હોઈ શકે; પરંતુ એ સ્વકીય ઉમેરણ કેવળ પ્રલસનોપકારક નથી. પતિ-પત્નીના પ્રાકૃત પ્રવાય તથા ઉપાસંભ દ્વારા ઉદ્ભવતું હાસ્ય તે પૂર્વેના પ્રસંગોની શિરણુકરણપના કોપની તથા રાણીની દ્વિધાની માનસિક વ્યગ્રતા પછી હળવી રાહત (Comic Relief) પ્રસારે છે.

\* અ. ૧; પ્ર. ૧; અ. ૩; પ્ર. ૩.

‡ પ્રસ્તુત મંડળીએ ‘કુલીન કાન્તા’થી ૧૯૮૯માં પોતાની પ્રવૃત્તિના કીર્તિચિહ્ન કર્યા.

† લખાયું : ૧૯૮૬; ભજવાયું : ૧૯૮૯, ૧૯૭૬-૭.

વળી, સંસ્કૃત નાટક જેવા અભાષિત અધિકારની રૂએ જાણે, વિદૂષકનું તટસ્થ જેવું પાત્ર પોતાનાં સ્પષ્ટ વચન અને વ્યંગ્ય વડે હિરણ્યના આચાર-વિચારની વ્યર્થતા છતી કરી 'કોરસ'-પાત્ર જેવી વિષયોપકારક કામગીરી પાર પાડતું જણાય છે.\* વાયક-પ્રેક્ષકના (અને કદાચ લેખકના પુણ્ય) નાયકપાત્ર પરત્વેના રોષ-દ્રોષનો ઉપયોગ કરાવી તેમના ઊર્મિમંત્રને સ્વસ્થ રાખતું પ્રાકૃત-લજવું પાત્ર નાટ્ય-વિષય તથા હિરણ્ય જેવા પાત્ર અંગે અનિવાર્ય પણ લાગશે. અલબત્ત, નાટ્યરસ સ્વાભાવિક રીતે અસ્ખલિત વહેતો રહે એ રીતે હજવા ગંભીર પ્રસંગોનું પરસ્પર સંકલન કરવાનું નાટ્યસાહિત્યમાં જવશ્યે જ સહજસિદ્ધ બનતું જેવા મળે છે.

પ્રખ્યાત સામગ્રીમાં વિદૂષકના પાત્ર ઉપરાંત પ્રલ્લાદ-દેવદત્તના મૈત્રીપ્રસંગોનું ઉમેરણ કરાવું છે. ભક્તિના મુખ્ય વિષયથી જુદા પડતા આ મૈત્રી વિષયમાં 'મણિલાલે યુદ્ધ મિત્રપ્રેમની જિદ્દગીબરની ઝંખનાને જાણે પ્રગટ કરી છે.'† 'કન્ટા' ની સરખામણીમાં પ્રસ્તુત નાટકમાં મૈત્રી વિષય અછડતો આલેખાયો હોવા છતાં તેની નાટ્યોપકારકતા ઘટી નથી. કુમળી વયના દેવદત્તના આત્મબલિદાનથી હિરણ્યના જુલમ તથા કાવતરા-ની પાત્રવિરોધાગ્રિત નાટ્યક્ષમતા ઊપસી આવે છે અને સાથે જ પ્રલ્લાદપક્ષે આપું મૈત્રીનું સાત્ત્વિક બળ ઉમેરાવાથી પ્રતિસ્પર્ધા પક્ષો વચ્ચેની અથગમણ એકપક્ષી વા નીરસ બનવામાંથી ઊગરી થકી જણાયે. આ પ્રસંગને તાંત્રિકના પ્રસંગ-ઉમેરણ સાથે સાંકળી લઈ મણિલાલે કલ્પનાગ્રિત સામગ્રીની નાટ્યોપયોગિતા ચકાસી આપી છે. હિરણ્યના જુલમની ઉત્કટતા દર્શાવવા પ્રયોજાયેલા તાંત્રિક અંગેના એક જ પ્રસંગમાં 'ભક્તિ અને મૈત્રીની એકસાથે કસોટી' થાય તથા વસ્તુગત ધર્પણ સમાપન તરફ વળે એવું પ્રસંગગુદ્ધન સહેતુક ઠરશે. આમ, ઉત્પાદ્ય પાત્ર પ્રસંગ પ્રાપ્ત કથાનક સાથે રસયોષક રીતે ગૂંથી લેવાની મણિલાલની હથોટી તેમની વિશિષ્ટ નાટ્યસૂઝની પ્રતીતિ કરાવી શકશે.

બૈરભાવે અને ભક્તિભાવે પ્રભુઆરાધના કરવાનો પરસ્પર વિરોધી ભાવનાનો વિષય નાટ્યક્ષમ હોવા છતાં સંઘર્ષલેખન અનુક્રમ અને નિર્વહણ આકસ્મિક લાગવાનો સંભવ ખરો. આત્મંતિક પાત્રસ્થ વિરોધ ઉગ્ર અથગમણમાં પરિણમવાને બદલે કેવળ ભાવના-ગત બની રહે છે એમાં મૂળ સામગ્રીના પ્રલ્લાદની એકપક્ષી નિષ્ક્રિયતા કારણભૂત ગણાય ખરી. છતાં એમ કહી શકાય કે સંઘર્ષોપકારક સુશ્વિષ્ટ વસ્તુવિધાન કાં તો

\* અ.; ૨ પ્ર. ૬; અં. ૩; પ્ર. ૧.

† ડૉ. પીરુભાઈ દાકર; 'પ્રવેશક', પૃ. ૮.

સૂત્રધારની વ્યંગોક્તિઓ, પ્રજ્ઞાદના નિષ્કામ વચનો, શુક્રાર્યની તટસ્થ શીખ સામે શબ્દક હયગ્રીવની સ્વાર્થલોપ ખુશામત તથા સૂત્રધાર વિદ્વંશની શબ્દરમત દ્વારા સમગ્ર વસ્તુપટમાં ભાષાની સાથે ભાવની વિવિધ તેમ જ રુચિકર ભાત ઊઠી આવી જણાયે

ઈન્દ્ર હિરણ્યકશ્યપની રાણીને ઉપાડી જાય, દેવદત્ત તાંત્રિકે રચેલા ખાણમા ઊતરી જાય તથા પાછો બહાર આવે એના અને પ્રજ્ઞાદની કસોટીના પ્રસંગો તથા હિરણ્યકશ્યપ વધ જેવી વસ્તુગત ચમત્કૃતિઓ પૌરાણિક વિષય પસંદગી તથા રંગભૂમિ ભજવણીના પ્રયોજનના કારણે ટાળી નહિ શકાઈ હોય એ ખરું, પરંતુ એ ઘટનાગણી તથા તજજન્ય દરજ અતિર જકતા કરતા આજના વાચકને પાત્રાગિત રસનિધ્યતિ કલોચિત તથા રુચિકર લાગવાની 'હિરણ્યકશ્યપને અંગે વીર અને ચૈદ્રની, રાણીને અંગે કરુણ અને વાત્સલ્યની અને પ્રજ્ઞાદને અંગે શાત અને અદ્ભુતની'\* અહીં ખૂબીદાર મિલાવટ થયેલી જોવા મળશે

'નૃસિંહાવતાર'નાં ગીતોમાં મણિલાલની વિકસેલી સંગીતસૂઝ તેમ જ રંગભૂમિ-ઝાળના પરિચયની બેવડી અસર ઝિલાઈ જણાયે કુલ ૮૪ નાટ્યસ્ય પદ્યોમાંથી તેમની કવિત્વ શક્તિની સારી છાપ પાડતાં ૩૫ જેટલાં ગીતોમાં વિષયવેવિધ્ય પ્રસંગઓચિત્ય જળવાયું છે ખરું, છતાં આવી પદ્યપ્રચુરતા નાટ્યબંધને પ્રતિકૂળ નથી નીવડતી એમ કહી શકાયે નહિ

અતિખ્યાત પૌરાણિક વસ્તુ, નાટ્યાંગભૂત ભકિતરસનું ઉદ્દીપન, ચમત્કૃતિની દરજ સમ માવજત, સંગીતાનુકૂળ ગીતપ્રાચુર્ય, પ્રસંગોચિત રસમિલાવટ તથા વિદ્વંશક અંગેના 'કોમિક' દ્વારા મણિલાલે માગ મુજબ પોતાના આ નાટકને શક્ય તેટલું તખ્તાનુકૂળ બનાવવા સફળ પ્રયત્ન કર્યો છે એમ કહી શકાય પરંતુ તેમની સાહિત્યિક રુચિ તેમને ગતાનુગતિક કે ચીલાચાલુ શૈલી અપનાવવા કયાથી પ્રેર? વ્યંગોક્તિની આસ્વાદ્ય નાટ્ય સમતા, પાત્રોનું વિષયોપકારક નાટ્યનિયોજન, વિવિધ સંવાદભાષાની ભાવવાહી છટા, અભિનેયાર્થ મોકાની લક્ષ્યવેધકતાથી ઉદ્ભવનું રસસંતર્પક નાટ્ય પુદ્ગલ ઓટલું અવશ્ય સૂચવી શક્યે કે મણિલાલે રંગભૂમિની બીમાંઢાળ શૈલીનું જાણું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું નથી નાદીનો નાટ્યારભ, સૂત્રધાર વિદ્વંશના પાત્રો, રસાશ્રયી નિરૂપણ તેમ જ પદ્યપ્રાચુર્ય નિમિત્તે સરકૃતપ્રેરણાનુસાતન્ય જડી રહે ખરું તો 'કાન્તા' ની સરખામણીમાં મોજો પડેલી આંગલશૈલીના પ્રભાવનો અણસારા સર્પભૂલક વસ્તુગૂંચણીમાં, નાટકની કરુણલક્ષી પાત્રવિભાવનામા તથા વ્યંગોક્તિના નાટ્યારવાદમાં વ્યક્ત થયે કહી શકાય

મણિલાલે નાટકો લખ્યાં માત્ર બે, અને તે પણ ઈતિહાસ-પુરાણની ખ્યાત સામગ્રીનાં. છતાં ઉત્પાદક ઉમેરણ અને બીજા નાટ્યસૂત્ર દ્વારા તેમણે પોતાની બંને કૃતિની નાટ્યક્ષમતા અને તખ્તાનુકૂળતા સિદ્ધ કરી બતાવી—જાણે ગુજરાતી નાટ્યકારો માટે સમન્વયી શેઠી હાથવગી કરી આપી. પરંતુ તાત્કાલિક તો તેમની શેઠીની વિશિષ્ટતાનું નોંધપાત્ર અનુસરણ થયું જણાતું નથી રસુછોડભાઈની પરંપરામાં, તખ્તાનો નિરસ્કાર કર્યા વગર રંગભૂમિક્ષમતાને નાટ્યવિધાનનો આવશ્યક ગુણ માની નદનુસાર નાટકો લખનાર મણિભાઈ કદાચ છેલ્લા શિષ્ટ સાહિત્યકાર હશે. સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી શેઠીની રૂચિર નાટ્યો-પકારકતા તથા પ્રવર્તમાન રંગભૂમિની લોકપ્રિય ખાસિયતોનો મૌલિક સૂઝપૂર્વક સુમેળ જોડવનાર અને માત્ર બે નાટકો વડે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં નિશ્ચિત સ્થાન મેળવનાર મણિભાઈની કારકિર્દીનું અગત્યનું તાત્પર્ય એટલું કે વ્યક્તિત્વનિષ્ઠ સાહિત્યકાર રંગભૂમિ-સ્વધનોનો પ્રતિકાર કરીને સ્વકીય સૂઝ શેઠી વડે શિષ્ટ છતાં લોકભોગ્ય નાટ્યરચના લખવાના પ્રયાસ આદરી શકે ખરો—કદાચ રંગભૂમિ-દૂષણો ધ્રમવાનો એ જ ઉચિત નાટ્ય-પુરુષાર્થ ગણાય. મણિલાલે સામાજિક સામગ્રીના, કેવળ કટપનોત્થ નાટકો પર ધ્યાન અજમાવ્યો હોત તો તેમના હાથે નાટ્યસ્વરૂપનું વૈવિધ્યભર્યું ખેડણ થાત અને તેમની પ્રતિભાનું યથોચિત મૂલ્યાંકન થઈ શકત. અગાઉ ઉલ્લેખેલી નાટ્યવિધાનની ક્રેટલીક વિશેષતાઓ છતાં, તેમનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં રસોત્પાદક દરયતસ્વપ્રચુર નાટકોમાં જગત્ક સામાજિકને જિવાતા જીવનની ઉત્કટતાની ઉણપ સાવશે ખરી ગંભીર પ્રકૃતિના તત્ત્વજ્ઞાનીની રચનાઓમાં જીવનોપયોગી વિચારધારેયની અપેક્ષા રાખનારને પણ અસંતોષ રહી જાય. પરંતુ મણિલાલે લખ્યાં તેવાં સમન્વયી શેઠીનાં સુવાચ્ય છતાં સાભિનય નાટકો તેમની પૂર્વ અને પછી ઘણાં ઓછા લખાયા જણાવાનાં. બીજું તેમનાં સુરુવિયુક્ત તખ્તા-લાયક નાટકો દ્વારા લોકરુચિના સંસ્કરણની એક ઉપયોગી કામગીરી પણ થતી રહી ગણાય.

મણિભાઈ પ્રત્યેની કૃતિષાદ સાંભળીને જાણે આહવાન ઉપાડવા કટિબદ્ધ બન્યા હોય તેમ નાટ્યર્જધમાં ઉદાત્ત વિચારસંભાર ધારી ગુજરાતી નાટકને પ્રશિષ્ટતાની કોટીએ લઈ જનાર વિચારક-સુધારક લેખક તે રમણભાઈ નીલકંઠ.



૬૨૧

## શિષ્ટ નાટક

‘રાઈનો પર્વત’ (૧૯૧૩) માં જે અનુસંધાન જળવાય છે તે આગળ ઉલ્લેખેલા ‘સમન્વયી નાટ્યકાર’ની રંગભૂમિની દૃષ્ટિએ નાટકો લખવાની પદ્ધતિનું નહિ પરંતુ સમાજસુધારાની ભાવનાથી નાટકો લખવાની ‘આદ્ય નાટ્યકાર’ની રીતી પ્રધાનું તેમાં રમણભાઈનો વ્યક્તિત્વ ઉન્મેષ પણ ભળ્યો. મનોરંજક દૃશ્ય કલાપ્રકાર તરીકે નહિ પરંતુ વિચારપ્રેરક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે તેમણે નાટક અપનાવ્યું જણાશે સાતરી પ્રતિભા તથા સમઘલીન રંગભૂમિના અણુગમા નિમિત્તેના કાંઈક અત્યાગ્રહી વલણ શૈલીના કારણે તેમની ખૂબે ઓછાવત્તા અંશે લોકભોગ્ય નીવડેલા ગુજરાતી નાટકને રમણભાઈએ એક જ પ્રયત્ને રંગભૂમિના સામે પડેલ સાહિત્યના ગ્રોથ સ્વરૂપ તરીકે સ્થાપી વિદ્વદ્ભોગ્ય તથા પ્રદિષ્ટ બનાવ્યું એમ કહી શકાય.

આવા શિષ્ટ કોગીના નાટક માટે પ્રેરણારૂપ વિષયબીજ લોકનાટ્યપર પરાના દુહામાંથી મળી રહે એ પણ સૂચક ખરું માનવીની શક્તિમર્યાદા તેમ ઈશ્વરની સર્વોપરી સત્તાનો નિર્દેશ કરતા દુહા તથા વેદમાં રમણભાઈની નીતિશાસ્ત્રને સાપડતા સમર્થનમાંથી નાયકના પાત્રાલેખનો અને વસ્તુબંધનો આવિર્ભાવ જન્મ્યો હશે કર્તાએ પોતાની ‘એકે હજાર’ જેવી નાટ્યકૃતિના આયોજનમાં નીતિનિષ્ઠ ધર્મસુધારક નાયકના પાત્રાદર્શને નજર સમક્ષ રાખ્યો હોવો જોઈએ નાટ્યકારની નાટ્યાલેખની પદ્ધતિ વસ્તુગૂંથણીમાં પ્રાથમિક મહત્ત્વની હોઈ, ‘રાઈનો પર્વત’માં વિષય પ્રેરણાની ભાબત ગોણ ન ગણાય આદર્શ-પરાયણ સુચરિત નાયકો આલેખવાની ખટિતયુગની ખાસિયતથી પ્રેરાઈને જણે, તે યુગના પ્રતિનિધિ સર્જક રમણભાઈ રાઈની પાત્રવિભાવનામાં ધર્મનિષ્ઠા તથા સમાજસુધારણાનો હેતુનિર્દેશ કરે તે અનપેક્ષિત નહિ લાગે તેમના સમયમાં લોકપ્રિય લેખકપ્રિય નીવડેલા નાયક સરસ્વતીચંદ્ર એક અવતારે કરવાં મુશ્કેલ પડે તેટલા કાર્યો કરે, તે રમણભાઈનો રાઈ નીતિ આસ્થા તથા વિધવાવિવાહનો પ્રયોગ પણ ન કરે? એટલે ‘રાઈનો પર્વત’ની મુખ્ય તપાસ એ બને છે કે નાટ્યનિયોજનમાં એટલે મુખ્યત્વે તો રાઈના પાત્રચિત્રણમાં રમણભાઈની દ્વિમુખી પ્રતિભા વચ્ચે સંઘર્ષ ઉદ્ભવ્યો છે કે કેમ? નાનાલાલના નાટકોમાં ભાવનાશાળી કવિ તથા નાટ્યકાર વચ્ચેની અણગમણમાં નાટકકાર ઘણી વાર પ્રારભ્યો ચીત ધવેલો જણાશે રમણભાઈમાં એટલું આસ્વાસન મળ્યું કે બંને વચ્ચેનું દ્વંદ્વયુદ્ધ સતત આકર્ષક જમાવી રસપ્રદ પરાકોટીએ પહોંચ્યું માણૂંમ પડે છે જેમ જે સમાવડિયા પ્રતિસ્પર્ધી

વચ્ચે આખરી પરિણામ અનિશ્ચિત બની જાય તેમ 'રાઈનો પર્વત'ના આસ્વાદમાં સ્વસ્થ વિચારક સુધારક તથા સજ્જ નાટ્યકારના સામર્થ્યનો સાદાંત આવિષ્કાર જળવાયો જણાવાનો. છતાં એટલું કહી શકાય કે જેમ નાનાલાલીય નાટકો અત્યંતિચિત્રણથી દોષિત છે તેમ કર્તાના આ એકમાત્ર નાટકમાં અતિચિત્રણ (Over-characterisation) ની ખૂબી ખામી ઉપસ્થિત થઈ જણાય છે. નાટ્યકાર પાસે નાયક છે એક અને હેતુ છે બે. નાયકના સ્વભાવ વા વસ્તુના સંદર્ભ સાથે ઉદ્દિષ્ટ કે સુસંગત હોય તેથી વિશેષ કાર્ય તેને ફાળવવામાં આવે ત્યારે પારિભાષિક રીતે 'અતિચિત્રણ' થયું કહેવાય છે એ જેમું. પ્રાપ્ત વસ્તુના મનોરૂપમાં 'ધર્મ' અને 'સમાજ'ની પોતાની બે પ્રિય જીવનભાવનાઓના નાટ્યનિયોજનનું પરિણામ તે રાઈનું પાત્રાતિચિત્રણ.

રાઈને જગદીપ બનાવી રાજ્યશાસક સ્થાપવાની મુખ્ય ઘટના તથા તંજાજન્ય પ્રસંગો નાટ્યોપકારક નથી એમ નથી, પરંતુ તેનો અંતર્ગત પ્રધાન હેતુ પ્રબોધક લાગવાનો. પ્રસ્તુત હેતુ અંગે જ તેમણે રાઈને કેન્દ્રમાં રાખી તેનું માનસ, તેની આંતરિક દ્વિધા તથા પરાકોટી સવિસ્તર આલેખ્યાં હશે. પોતાના માનસ-સંતાનના નીતિસંસ્કારો તથા પ્રભુપરાયણતાની ઉગ્ર કસોટી કરવા રમણભાઈએ તેને રાજ્યગાદીનો વારસ યોજી, અધિકારીને ગાદી અપવાની પ્રતિજ્ઞા તેની જ પાસે, તેની માતા જલકા સમક્ષ લેવડાવી છે. કથાનકમાં મહત્ત્વની બની રહેતી રાજ્યગાદી નિમિત્તે ભૂતકાળની રાજમાતા જલકા તથા ભાવિ રાજ્યકર્તા રાઈ વચ્ચે મહત્ત્વનો તાત્ત્વિક મતભેદ ઉદ્ભવે છે. કેવળ સિદ્ધિ-આસક્ત જલકા તથા સાધનશુદ્ધિના આગ્રહી રાઈના પાત્રભેદની નાટ્યોચિતતાની માવજત અવશ્ય થઈ શકી છે. લાંબાગાળાથી જલકાના ઈરાદાપૂર્વકના છદ્મવેશને કારણે માનુસ્નેહથી વંચિત રહેલો રાઈ જલકાના માનુસંબંધના ઘટસ્ફોટથી નવા આવી મળેલા માનુષ્યમની નથી તો વિક'બના કરી શકતો કે નથી તો નીતિધર્મના સંસ્કારોની ઉપરવટ જઈ શકતો-અને માનુષ્યમના આગ્રહથી વિરુદ્ધ જતા જણાતા આ સંસ્કારોના સિંચનમાં જલકાનો પણ ફાળો છે એ પણ કડુણતા ને? આવી મનોદ્વિધા-માંથી, તે માતાની રાજમાતા થવાની ઉગ્ર ઈચ્છા પોષાય અને પોતાનો કાયદેસર નીતિમાન્ય ગાદીહક સચવાય તેવી સમાધાનસૂચક સંમતિ આપી, છ માસના ગુપ્તવાસ પછી અકસ્માત મૃત્યુ પામેલા પર્વતરાયના સ્થાને પર્વતરાય તરીકે બહાર પડવાની જલકાની છલના સાથે સાનુકૂળ થવાનું પસંદ કરે છે. આવા મધ્યમ માર્ગના સ્વીકારના પરિણામે, બંને પ્રમુખ પાત્રોના આત્મનિર્ણય આચાર વિચારની સંઘર્ષમૂલકતા અવ્યક્ત રહેતી જણાવાની ખરી; જોકે પર્વતરાયની ગાદીનો સ્વીકાર એટલે તેની પ્રણયોત્સુક રાણી લીલાવતીનો પણ સ્વીકાર એવી અવનૈતિક પરિસ્થિતિની જાણ થતાં વેંત રાઈના પાત્ર પૂરતી

ઉગ્ર ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટી પેદા થતી જણાય છે પોતાની જ માતાએ પોતાના (રાઈની) સંસ્કારબધારણને અવગણી, વ્યવહારબુદ્ધિ વડે પોતાની 'પડિતતાનો પરાભવ' કર્યો છે તેના આઘાત કરતાં પર્વતરાય બનવાની પોતાની તેષારીમાં તેણે મૂળે સુંદર અને યુવાન લીલાવતીની આશા રાખી હતી એવી આવી ષડનારી લોકકટીકાનું તેને ઘણું દુઃખ થતું જણાય છે પરંતુ લોકમાન્ય વિશુદ્ધિને પ્રમાણભૂત માની સ્વકીય નીતિમત્તાને અવગણનારા નીતિભીંત બીજા, રાઈ નહિ ક્યારેક ચોખલિયા કે અસ્તિક પંડિત જેવા લાગતા રાઈની સફ્ટિ ધી વિચારમાળા તથા અણીશુદ્ધ નીતિચુસ્તતાની પ્રતીતિ કરાવતા આ પ્રસંગ પછી, જલકાના પ્રપચના ખાડામાં વધુ ઊંડા નહિ ઊતરવાના તેના નિર્ણય સાથે રાઈના ઉદાત્ત ચારિત્ર્યની પરાકોટી સાપડી જણાયે, એટલું જ નહિ જલકા યોજિત છલના ની લીલાવતી સમક્ષ જાહેરાત કરાવી અને પર્વતરાયને મળવા ઉત્સુક બનેલી લીલાવતીનો માતા તરીકે સ્વીકાર કરાવી નાયકની નૈતિક બુદ્ધિની નીડરતાનો અને સાથે સાથે તેની ઈશ્વરાસ્થાનો એક જ પ્રસંગ નાટ્યક્ષમ પરિવય કરાવવામાં રમણભાઈએ નિષ્ણાત નાટ્યબુદ્ધિ દાખવી કહેવાય વળી, માતા પુત્ર વચ્ચેનો વિરોધાક્રિત સઘર્ષ સ્થૂળ અવતરણ વગર પણ આ મોકા પર ઉપચય પામ્યો કહી શકાય ખરો, કેમ કે માતાની મમતા ત્યાગી રાજમાતાની મહત્તા મેળવવાની ઘેલછામાં અતિમૂઠ બનેલી જલકાની ચોજનાના રહસ્ય સફ્ટિથી એ કાર્યચાલક પાત્રનો સીધો પરાભવ થયો જણાય છે અણીશુદ્ધ નીતિનિષ્ઠ પુત્ર સામે અનીતિના જે કાઈ અનિષ્ટ ફળ આવે તે ભોગવી લેવાની ઉન્મત્ત ખુમારી સાથે નીતિવિડબના આચરતી માતાનું ચિત્તહર પાત્રાંયોજન નાટ્યક્ષમ ભાવોદીપન માટે ઉપકારક નીવડ્યું જણાય નાટ્યપૂર્વાર્ધમાં માતા પરત્વેની સ્નેહવિવશતાને કારણે નૈતિક સમાધાન ગોઠવતો રાઈ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં પ્રપચની ભાગીદારીના ત્યાગ ઉપરાત, પ્રપચને જ ખુલ્લું પાડી જણે પોતાની સ્નેહવિવશતાનો, નૈતિક બાધછોડતો બદલો ચૂકવવામાં મોઢા માનુસ્નેહની પણ ઉપેક્ષા કરતા ખમચાતો નથી જલકાની નીતિ-ઉપેક્ષાના અનિષ્ટ પરિણામો ફળતા પૂર્વે રાઈની, પોતાની માતાની અવગણના નીતિ આગ્રહી નાટ્યવિષયમાં ન્યાય લાગે, છતાં રાઈની જલકા તરફની આવી વર્તણૂક ચર્ચાસ્પદ નીવડ્યા વગર નહિ રહે રાજ્યપદપ્રાપ્તિના છવમાથી પોતે ખસી જાય એ તો દીક, એ પગલું સ્વભાવ સંગત ગણાય—પરંતુ એ છલની તે હિમતભેર જાહેરાત કરવા માગે અને કરે તેની છલ સચાલિકા જલકાને, તે મુખ્ય સાધન હોવા છતાં નૈતિક રીતે, રાજનૈતિક રીતે વા સ્નેહના નાતે માહિતી આપ્યા વગર પોતાની માતાની લીલાવતી સમક્ષની અવમાનનાનું અને તજજ્ઞના આઘાતમૃત્યુનું રાઈ નિમિત્ત બને તે નાયકની સુચરિતતા સાથે કેટલે અંશે સુસંગત ગણાય તે પ્રશ્ન—ચર્ચા ગોણ વા અપ્રસ્તુત નહિ દરે છલવેશ દરમિયાન રાઈને માનુસ્નેહથી વચિત રાખતી તથા છલના દરમિયાન તેની નીતિ

પરાયણતાની ઉપેક્ષા કરતી—અરે, જાણે રાઈની માનુ-મમતાનો લાભ લેવા મથતી લાગતી—જલકાના માનુસ્નેહની નીતિનિષ્ઠ પુત્રના હાથે વિડંબના યોજવામાં રમણભાઈએ પોતાનો નીતિ-આગ્રહ દાખવવા ઉપરાંત, ધનિષ્ઠ સંબંધથી બંધાવા છતાં આત્મતિક સ્વભાવ-ભેદ ધરાવતા માતા-પુત્રના મનોગત સંઘર્ષનો અસરકારક ઉપચય પ્રયોજી આપ્યો કહી શકાય ખરો. રાજગાદી મેળવવાના જલકાના છળ અંગે રાઈનું બદલાયેલું વલણ અમૃતદેવી થવા મથતી જલકાને જણવા મળ્યું હોત તો લીલાવતી સમક્ષની હૃદયવિદારક પરિસ્થિતિ ટાળી શકાત કદાચ. પરંતુ આ નીતિ ઉચ્છ્રંબલ નારીને કાવ્યોચિત ન્યાય તો કેમ ચૂકવાત ? રાઈના પાત્રચિત્રણની આ સાતત્યઊર્ણવ વિશે એમ હશે કદાચ કે આખરે અન્ય બાબતની જેમ નીતિનિષ્ઠાનો આત્મચાલ પણ પ્રત્યક્ષ વા પરોક્ષ રીતે આપત્તિકૃપ બનતો હશે. આત્મતંત્ર સૂક્ષ્મ વિચારસરણી છતાં, પોતાના સહકાર વડે જલકાએ ઊભી કરેલી વિલસણ ગૂંચનો રાઈ બિનહાનિકારક ઉકેલ શોધી શકતો નથી એ તેના નીતિ-સામર્થ્યની નબળાઈ હશે? પ્રખંચના અનૈતિક ખાડામાં જણ્યે-અજણ્યે પડેલા પગને કાઢવા જતાં તેના પોતાનો પગ છોલાય તે સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ તેમ કરવા જતાં, જણ્યે-અજણ્યે એ ખાડામાં તે જલકાને ગૂંજાવે એ હકીકત, ખાડો ભલે જલકાએ ખોદ્યો હોય છતાં, ઔચિત્યયુક્ત નહિ લાગે. પાડત્યના અતિરેકની આ મૂંઝવણકારક અવ્યવહારુતા નાયકના પાત્રનો અનિવાર્ય સ્વભાવદોષ છે વા નાટ્યકારના કસબનો નિવાર્ય શૈલીદોષ છે એની વિકલ્પ-પસંદગી જતી કરી એટલું નિઃશંક કહી શકાય કે પાત્રચિત્રણની વસ્તુસંકલનની આ ઠીલી કડીમાં કુદરતના અફર નીતિવિધાનની અપૂર્વતા સમજવવાનો પ્રધાન નાટ્યગત હેતુ અવશ્ય સિદ્ધ થયો છે. રાજમાતાનું મનવાંછિત ભોગવવાની છલાશથી સિદ્ધિ ફળવતી થવા ટાણે—પુત્રના નિમિત્તે જ—હાથમાંથી સરી પડે અને આઘાત મૃત્યુ આવી પડે તેમાં જલકાના નીતિવિદ્રોહનો બદલો તો ચૂકવાયો, પરંતુ રાઈની ઈશ્વરા-સ્થાનું ફળ ન વહેંચાય તો નાટ્ય તાત્પર્ય અધૂરું રહે. રાઈની નીતિપ્રીતિનું ફળ કયું ? રાજગાદી તરફ નિર્લેપવૃત્તિ ધરાવતા એ હકદાર વારસને નાટકાંતે માત્ર રાજગાદી અપાવવામાં ન તો પાત્ર ઔચિત્ય સચવાય, ન તો કાવ્યોચિત ન્યાય જળવાય. આ ઉદાત્ત તથા સંસ્કારી નાયકની લીલાવતી પ્રકરણમાં કસોટીએ ચઢેલી સૌંદર્ય-રસિકતાનો બદલો વાળ્યો હોય તો રાઈના એકાંગી તથા નીરસ પાડત્ય સ્વભાવનું સમતોલન થઈ રહે અને વધારામાં નાટકને સસ્કૃત પરિપાટીનું મધુર સમાપન મળી રહે. એટલે આ તબક્કે રાઈનાં—હવે જગદીપનાં—પ્રણયસાહસ નિમિત્તે નવાં પાત્રો-પ્રસંગોનો આખો અંક ગોઠવાય છે, પરંતુ રાઈના નીતિ-આચારનું ફળ વહેંચવા પૂરતું જ તેનું મહત્ત્વ નથી બાળવિધવા લીલાવતી પર્વતરાયની એકાંતવાસ ગાળતી પુત્રી છે

એ હકીકત રસ, હેતુ તથા પ્રયોજનમાં છૂટા પડતા બંને વસ્તુનું નુને સાંકળી આપે છે. પર્વતરાયના અકસ્માત મૃત્યુ તથા લીલાવતીના આઘાતમૃત્યુથી થયેલી હાનિના બદલામાં લીલાવતીને રાઈની સાથે રાજ્યાદીની ભાગીદાર બનાવીને રમણભાઈ પ્રતિ પક્ષ પ્રત્યે પણ સૂક્ષ્મ ન્યાય નીતિ આચરતા જણાશે. પોતાના એક જ નાટકમાં, ધર્મભાવના ઉપરાંત સમાજ સુધારણાની પોતાની બીજી પ્રિય આજીવન ભાવનાનો પણ જો પુરસ્કાર થતો હોય તો તે કરી લેવો એવી નેમથી મૂળ વસ્તુપ્રવાહમાં પંદર દિવસની છટકાસી ગોઠવી, રાઈને લીલાવતીના સપર્કમાં લાવી, ત્રિધવ પુનર્લગ્નના અગત્યના સામાજિક પ્રશ્નની અસરકારક હિમાયત કરવાની પણ રમણભાઈએ તક ઝડપી હોય એમ જણાશે. આવી બેવડી નેમથી ગૂંથાયેલી ઉપકથાનું પ્રણયપ્રવાહ તથા આયોજન નાટ્યોચિત ભાવાભિવ્યક્તિના ચરમભિન્દુની ઉત્કટતાને મોતી પાણી દે છે. એમાં રાઈના માથે જાણે વધારે પડતો કાર્યભાર નાખી તેનું પાત્રાભિચિત્રણ કરાવું હોય એમ સહેજે લાગ્યા વિના નહિ રહે એક દની વિષયેતર નાટ્યેતર તામગીના પ્રસંગગુંદનથી નાટ્યબદ્ધ વિશે બીજી પણ વિસ્તરગતિ પ્રવેશી જણાશે. પ્રધાન નાટ્યપ્રયોજનની મુખ્ય પ્રતિસ્પર્ધી સમી જાલકા ૧૫ દિવસ માટે અકારણ વિસારે પડી જાય અને તેના જીવનકાર્યમાં રાઈએ પણ મુરકેલી ઊભી કરી હોવા છતાં તે જાલકાનો ઉલ્લેખ સરખો ન કરે તે પાત્રચિત્રણ તથા વસ્તુસકલન પરત્વેની નાટ્યકારની અસાવધાની ગણી થકાચ વળી બનેની માતાઓના દુઃખદ તથા આઘાતજનક મૃત્યુના પ્રસંગે રાઈ લીલાવતીના લગ્ન પુનર્લગ્ન તેમ જ રાજ્યાભિષેકની યોજનાની વિવેક ઊણપ તથા અરુચિકરતા અગે ભાગ્યે કોઈ બુદ્ધિગમ્ય ખુલાસો મળી શકે\* આ પ્રસંગ નિમિત્તે વ્યક્ત થયેલી 'સ્નેહના વિચ્છેદ'ની નિર્બળ લાચાસી પણ રાઈના અન્યથા તેજસ્વી પાત્રચિત્રણ સાથે સુસંગત નહિ લાગે રાઈની નીતિપરાયણતાનો બદલો વાળવાની હોશમાં તથા વિધવાવિવાહનો પુરસ્કાર કરવાના ઉત્સાહમાં રમણભાઈએ કથાનકના કારુણ્યમૂલક મોકાને કથળાવી વસ્તુપ્રવાહના લગભગ નિશ્ચિત અંતને રમબાધક રીતે લંબાવ્યો છે એવી ફરિયાદો વાચક તરફથી થતી રહેવાની બને માતાના મૃત્યુથી શૂન્ય મનસ્ક બનેલો રાઈ કેવળ નિર્લેપ ભાવે માત્ર કર્તવ્યપાલનની સભાનતાથી રાજ્ય શાસન સ્વીકારે ત્યાં વસ્તુસમાપન પ્રયોજનું હોત તો હૃદયસ્પર્શી કરુણ ભાવોદીપનનો

\* રમણભાઈએ પોતાને નડેલી મૂંઝવણ જગદીપની આ ઉકિતઓમાં વ્યક્ત કરી જણાવે: "ભગવન્ત, અમારી જે માતાઓની ચિંતાભૂમિ હજી ઊની છે તેટલામાં લગ્ન અને રાજ્યાભિષેકની કિશાઓ કરી અમે સ્નેહનો વિચ્છેદ કર્યો છે તેનો તો અમને સાક્ષાત્કાર થવા દો." (પૃ. ૧૭૦)

ચિરસ્થાયી આસ્વાદ મળી રહેત. 'રાઈનો પર્વત'ની વિષયમાંકણી અંગે કર્તાની નેમ નાટ્યક્ષમ ભાવાભિવ્યક્તિ કરતાં જીવનભાવનાના વિષય-વિસ્તાર તરફ વિશેષ રહી જણાશે. રાઈના અતિચિત્રણ ઉપરાંત દીર્ઘસૂત્રી પ્રસંગપરંપરા જેવા મળવાનું કારણ આ પંદર દિવસના રાઈના પ્રભુપસંદચાર ઉપરાંત, નગરમાં ચીતલસિંહ મંજરીની રાજ્ય-વિષયક ખટપટ ગોઠવાઈ છે. પાત્રપ્રધાન કરુણાંતના ઉપલક્ષ્યમાં નિર્ણયક લાગતી ઠરતી આ પ્રસંગગૂંથણીનો હેતુ જે રાઈની રાજ્યાદી પરત્વેની નિર્ભેપવૃત્તિ દર્શાવવાનો હોય તેા, નાયકની ચારિત્ર્યવિષયક કટોકટીમાં તેની અર્થદ્યોતક અભિવ્યક્તિ થઈ હોવાથી પ્રસ્તુત આયોજન નાટ્યસાર્થ ઠરી શકશે નહિ. વસ્તુ સમાપનના પ્રસ્તાર ઉપરાંત નાટ્ય પૂર્વાર્ધની વિષયમાવજતમાં તેમણે નાટ્યેતર પરંતુ વિષયોપકારક પાત્ર પ્રસંગનું સંકલન કર્યું જણાશે. કત્યાણકામ-સાવિત્રીના પ્રોઠ દાંપત્યની સ્વસ્થતા, કમલા દુર્ગેશની પ્રભુપ લગ્નની મુગ્ધ રસિકતા તથા વંજુલના પ્રાકૃત પતિભાવ સાથે રાઈ વીણાવતીના પ્રભુપસાહસ અને વિધવા પુનર્લગ્ન વડે સ્મણભાઈએ લગ્ન વિષયનું વેવિધ્યસભર ચિત્ર ઉપસાવી આપ્યું અને તેના અનુસંધાનમાં નગરચર્યાના પ્રસંગે સ્ત્રીસન્માનનો સુધારા-આગ્રહ દાખવ્યો એવું આશ્વાસન લઈ શકાય ખરું. એ પ્રમાણે નીતિ વિષયના ઉપલક્ષ્યમાં, આ વિવિધ પાત્રોનું આયોજન રોચક વિષયસ્ફોટ કરી આપતું જણાશે છતાં આવી નાટ્યપ્રતિકૂળ સામગ્રીથી સુદીર્ઘ બનતા મૂળ વસ્તુતંતુનું સંઘટ્ટ પોત ફિટ્સું પડે છે એવો પ્રત્યાઘાત અકારણ નથી જણાતો. નાટકના પ્રસ્તાર તથા શિથિલ સંકલન અંગે, તેના રચના-વિધાનનો સમયગાળો પૂરો કારણભૂત બન્યો હોવો જોઈએ ૧૮૯૫માં 'નાટકની મુખ્ય રેખાઓની કત્પના' ધરાઈ અને ૧૯૦૯માં તેમણે તે 'ફરી શરૂ કર્યું' તથા ૧૯૧૩માં 'કકડે કકડે આગળ લખી પૂરું કર્યું'! આવો અઢાર વર્ષનો મનોપાક શિષ્ટ નાટકના વિચારભાર માટે ભલે ઉપકારક નીવડે પરંતુ સુશિષ્ટ વસ્તુવિધાનને એથી ભાગ્યે જ ફાયદો થાય. વળી 'રાઈનો પર્વત' અંગે 'કાન્તા'ને સાંપડેલા સાહિત્ય-આદરની પ્રેરણા જિલ્લાઈ હોય એમ અને પરંતુ 'કાન્તા'કાર જેવી પાત્ર પ્રસંગના સ્વકીય ઉમેરણની નાટ્યોપકારક સંકલનરીતિ તેમ જ તખ્તાચૂક 'રાઈનો પર્વત'ના નાટ્યનિયોજનમાં ઉપલબ્ધ નથી થઈ એ તેની પ્રથમદર્શાય ઊણપ તરીકે આગળ ધરાશે, જોકે એથીયે આગળ ધરાશે તેની શિષ્ટ વિશિષ્ટતા.

નીતિવિડંબના તથા નીતિનિષ્ઠામાં વ્યક્ત થતી માનસસ્વભાવની ખૂબી ખામી અને કુદરતી નીતિવિધાનની અને એટલે પરમેશ્વરની સર્વોપરિતાના કાલાતીત પ્રશ્નોની ગંભીર બની જાય તેવી તત્ત્વચર્ચાને માનવમનની નિગૂઢતાનો આક્રમ્ય લઈ, નાટ્યોચિત ભાવોદ્દીપનની સરસતા વડે નાટ્યસ્વરૂપમાં જીવનના ચિતનશીલ ભાખનો આવિર્ભાવ જન્માવવામાં તથા તદનુસાર શૈલીનિર્માણમાં સ્મણભાઈના નાટ્યસામર્થ્યનો પુસવો મળી રહેવાનો.

વિધવાવિવાહની કર્તાની પ્રિય સુધારા ભાવના નીતિપરાયણતાનાં સુદૃઢ નિમિત્તે નાટ્ય પ્રવેશ પામી છે—એ રીતે સામાજિક જાગૃતિ અંગે તેમણે નાટ્યપ્રકારનું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યું ગણાય. ઉન્નતગામી જીવનપાયેય તથા સામાજિક પ્રશ્નોને નાટ્યબદ્ધ કરવાનો રમણભાઈ પછી નાનાલાલ લગભગ ડઝન નાટકો દ્વારા પ્રચાર કરે છે. પરંતુ તેમની લગ્નભાવના અને અન્ય વિચારશક્તિના અપવાદ નિવાય, આવા સ્વચ્છ નાટ્યાસ્વાદની ભાજનમા આ એક કૃતિ કરતા તે ઊંછા ઊંચાં જણાયે. રજાનિરંકવાળા ઈતિહાસ પુરાણના નાટકો ની ઉત્તેજક અને વિકૃત અતિરંજકતા તથા ‘દુ ખદર્શક’ સામાજિક નાટકોની લાગણી પ્રચુરતાની પર પરામા, સદાચાર પ્રેરતી પ્રથમ ચિર જીવી નાટ્યકૃતિ વડે રમણભાઈ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમા પ્રધિષ્ટ ગભીર નાટકનો નવો આદર્શ પહેલવહેલો સ્થાપી, સિદ્ધ કરી બતાવે છે એ રીતે, સ્વચ્છ નાટ્યસર્જન છતાં તેમણે નાટકના આરાજક ક્ષેત્રે અનલ્પ પ્રદાન કર્યું ગણાય.

આ અંગે તેમણે પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિમા સંસ્કૃત-અગ્રેજી બંને શૈલીનું માર્ગદર્શન સ્વીકાર્યું જણાયે સમિપ્ત વિષયગીજની દીર્ઘસૂત્રી મખાકી માવજત, પદ્યપ્રચુર શૈલી, નાયકને સુધીલ કન્યા તથા રાજગાદી અપાવતુ મધુર મમાપન, વિદ્યુપકના નવા અવતાર જેવો વજુલ અને તેનું શબ્દાળુ હાસ્ય તેમ જ પાત્રો ‘બેઝાં પ્રવેશે છે’ એવા નિદેશ વગેરે સંસ્કૃત પરિપાટીની આમિષતો ગણાય બદ્યપ્રભુત્વ છતાં નાટ્યશાસ્ત્રના અનુસધાનમા રમણભાઈએ નાટકને કાવ્યપ્રકાર તરીકે સ્વીકાર્યું હોવાથી કવિતાની કસર રહી નથી. તેમની કવિત્વશક્તિ બહુ ઊંચી કોટીની નથી એ સુવિદિત છે, છતાં આ સામાન્ય પદ્યરચનાઓ પૈકી સમિપ્ત તથા શ્લોકબદ્ધ કવિતામા અન્ય નાટકો કરતાં ઓછો અપવ્યય થયો છે એ મહત્ત્વની રાહત ગણાય પાત્રમાનન સમજવામા ઉપકારક નીવડતા સ્વગતોદ્ગારો તથા વાર્તાલાપમા મણિલાલની સવાદશૈલીની સંસ્કૃતપ્રચુરતા આછી થતી આવી છે, તેનું સ્થાન લેતી જતી સ્વાભાવિક ભાષાછટા નાટકને સાક્ષરતામાથી ઉગારી લઈ ભાવસૃષ્ટિમાં સરસતા ઉમેરી આપે છે.

આચાર વિચારના પરસ્પર આત્મતિક વિરોધની પાત્રવિભાવના અને આલેખન, સૂક્ષ્મ, અર્થગર્ભ ભાવ સંદર્ભ, રાઈની દોષાપમાન મન સ્થિતિ અને ચારિત્ર્ય-ચકાસણીની કટોકટી, સત્તા મહત્ત્વાકાંક્ષા નિમિત્તે જાલકાની હૃદયસ્પર્શી કઠણ વેદના તથા વ્યગ્રોક્તિ વિધિહાસનો રમણી નાટ્યોપયોગ—આમાં આંગલ શૈલીની ‘ટૂંજેલી’ ની વિશેષતા મિલાઈ હોવાનો સભવ ખરો.

આવા શૈલી સમન્વયમાં મણિલાલ જેવી રંગભૂમિ દષ્ટિનો સાથ સાંપડ્યો હોત તો 'રાઈનો પર્વત' માં સંઘટ્ટ નાટ્યતત્ત્વની જેમ દશ્યતત્ત્વ તેમ જ તખ્તાનુકૂળતાની ઊંચ પવિત્રે ફરિયાદ કરવાની ન રહેત. આવભત્ત, સ્થાયી ભાવોનું ઉદ્દીપન તથા અભિવ્યક્તિના મોકા નાટકના 'અભિનેયાર્થ' પર્યાયને સારી રીતે સાર્થ કરી આપતા જણાશે. એના સંવિધાનની ખામી છતાં તેની વિચારપ્રેરક સામગ્રીના ઉપલક્ષ્યમાં એમ કહી શકાય કે તત્કાલીન રંગભૂમિને આંવાં શિષ્ટ અભિરુચિના નાટકોની જ કેવળ જરૂર હતી—અને છતાં ગુજરાતી ભાષાનું પ્રશિષ્ટ કોટીનું ગૌરવવતું નાટક અખતર પેટે ભજવાઈને કેવળ પુસ્તકનાં પૂઠાં વચ્ચે જીવનું રહ્યું છે એમાં વિશેષ તો રંગભૂમિ અરાજકતા વિશે અફસોસ કરવાનો રહેશે. 'રાઈનો પર્વત'ના પ્રકાશન પછી અદ્યાપિપર્યાંત નાટ્યરસિક અભ્યાસી કે વિદ્યાભ્યાસગી અધ્યેતાની વિવિધલક્ષી વિવેચના તે ખમતું આવ્યું છે તેમાથી એક પ્રશિષ્ટ પાઠ્ય નાટક તરીકેની અનન્યતા-અનુષેષણીયતાની પ્રતીતિ અચૂક મળી રહેશે.

નાયક રાઈ મારફત રમણભાઈએ ધર્મ અને સમાજ અંગેની બે પ્રિય જીવનભાવનાનો નાટ્ય-સહજ છતાં સમર્થ પુરસ્કાર કરાવ્યો તે ઉપરાંત પોતાની બહુમુખી સાહિત્યિક પ્રતિભાના આવિષ્કાર માટે પણ તક ઝડપી લાગે છે નાટ્યબંધમાં સરસાઈ ભેંજાવતી તેમની રસિકૃત રસજ્ઞતા, પાત્ર પ્રસંગમા છૂટથી વેરાવેલી પ્રવૃત્તિસિદ્ધ છતાં સુઘડ કવિતા, પડિતયુગનું પ્રતિનિધિત્વ દીપાવતી શિષ્ટ ગદ્યછટા, રસવેવિધ પીરસતી મર્મબી વિનોદવૃત્તિ, નટિયક્ષમ ભાવોદ્દીપન તેમ જ પાત્રચિત્રણમાં વ્યક્ત થતી નિષ્ણાતબુદ્ધિ અને સમગ્ર નાટ્યસામગ્રીને પારસ્પર્ય આપતી વિચારપ્રોત્તિ વડે નાયકનું અતિચિત્રણ કરનાર નાટ્યકારે પોતાના સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વનું તો એવી સફળતાથી સુવાંગ સુરેખ ચિત્રણ કર્યું જણાશે કે 'રાઈનો પર્વત' હોય ભલે નાટક, પરંતુ તેનો વાયક તો સાક્ષરયુગના પ્રતિનિધિ સર્જકને આ એક જ કૃતિથી કવિ નાટ્યકાર, વિચારક સુધારક તથા હાસ્યકાર ગદ્યકાર તરીકે ઓળખતા યાપ ! આમ નાયકના પાત્રવિધાન તથા કૃતિના નાટ્યવિધાન નિમિત્તે કર્તાની વિશિષ્ટ-વ્યક્તિત્વસૂચક આત્માભિવ્યક્તિનો સુમેળ ગોઠવાય એ ગતાનુગતિક નાટ્યલખાવટથી કંટાળેલા વાયકને 'રાઈનો પર્વત'ની રસપ્રદ શૈલીવિશેષતા લાગવાની.

'રાઈનો પર્વત' રમણભાઈનો તથા ગુજરાતી સાહિત્યની માહત્વાકાંક્ષી કૃતિ દરી ખરી, પરંતુ સમકાલીન રંગભૂમિએ જેમ તેની ગાંઠી નોધ ન લીધી તેમ ગુજરાતી નાટ્ય-લેખન પણ, આ જાણે વિશિષ્ટ અપવાદ હોય તેમ, તેને અવગણીને બહુધા ચીલાચાણુ ધરેડમાં રાખતું-અટવાતું રહ્યું જણાય છે. રમણભાઈનો પ્રતિભા પ્રભાવ કે શૈલી-સામર્થ્ય ઝીલવાનું શિખાઉ ઉત્સુકો માટે દુષ્કર બન્યું હોય એવો વિકલ્પ વિચારી શકાય—શિષ્ટ



નાટકની આ પણ એક અનન્યતા ! આમ, પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો પૂર્વવત્ લખાતાં રહ્યા તેમાં 'રાઈનો પર્વત'નો માર્ગદર્શન લાભ લેવાયો નહિ જણાય એ ખરું, છતાં, આ શિષ્ટ નાટકથી ઊલટું આ ગાળાનાં કેટલાક પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં ૨ ગભૂમિ સુધારણાની વૃત્તિનો વા તખતા-સભાનતાનો આવિષ્કાર થતો આવે છે એ પણ ઓછું ચૂંચક નહિ દર.

૨ ગભૂમિ પર તથા સાહિત્યજગતમાં ગણપત ગજરામ ભટ્ટને તત્કાલ પ્રસિદ્ધિ અપાવનાર 'પ્રતાપ નાટક' (૧૯૧૭)નો સખ્તાંકી પ્રસ્તાર તથા તેની પદ્યપ્રચુર શૈલી છે તે સંસ્કૃત પર પરાની, પરંતુ કર્તાએ ૨ ગભૂમિનો ખ્યાલ રાખી ગદ્યને આત્મકારિક બનાવી તેમાં જુસ્સો અને જોમ ઉમેર્યા છે ૧૯૧૪માં કરાવીની ૨ ગભૂમિ પર ભજવાયેલા નૃમિહ ભગવાન વિભાકરના 'સિધ્ધાર્થકુમાર' (૧૯૧૭) માં, સંસ્કૃત ઠબના નાંદી, વિનૂતક જેવા પુરોહિત, સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદો તથા હાસ્મનિષ્પતિ સાથોસાથ ધ્યાદાતી શૈલીના ખલનાયક જેવા દેવદત્તા તથા ચમત્કારપ્રધાન પ્રસંગોના દૃશ્યતત્વનો સમન્વય કરવાનો પ્રયાસ તેમના ઉત્સાહ નિષ્ઠા ખાતર નોંધપાત્ર ગણાય વ્યવસાયી નાટ્યશૈલીમાં સુધારા કરવાની ભાવનાથી જોદાવાલ ચીમનવાલ સ્વામીનારાયણે તેમના 'મહારાણા હમીર સિંહ' (૧૯૧૫) તથા 'પરાક્રમી પૌરવ યાને ભારતનું ગૌરવ' (૧૯૨૧)માં 'ગુજરાતમાં હાલ ભજવાતા નાટકોમાં ૨ ગભૂમિ ઉપર પ્રયોગ, સંભાષણ, રાગીત, યુદ્ધ વગેરેની જે પદ્ધતિ પ્રવર્તમાન છે' તે કાયમ રાખી, કામદર્શનના તથા દૃઢબાજીના અયોગ્ય પ્રસંગો દૂર કરી, પોતાની 'શિષ્ટ ભાષા' દાખલ કરી છે, પરંતુ ઉત્સાહ તથા નાટ્યસૂઝના વ્યસ્ત પ્રમાણના કારણે તેમનો હેતુ ભાગ્યે જર આવ્યો જણાયે †

'આપણી ૨ ગભૂમિનું શુદ્ધીકરણ વ્યવસાયી નાટ્યક પનીઓ દ્વારા તે કોઈ સમર્થ નાટ્યકારને હાથે જ સંભવી શકે' પરંતુ 'દૃશ્ય નાટક લખવાની બક્ષિસ ગુજરાતને મળી નથી' \* એટલે 'કોઈ ગુજરાતી નાટ્યકાર દ્વિજેન્દ્રની કળાને ધીરજથી તપાસે તે સાચું એવા આશય-આગ્રહથી અવેશ્યદ મેઘાણીએ રજૂ કરેલા દ્વિજેન્દ્રનાથના બે અનુવાદો

† 'મહારાણા હમીરસિંહ'ની ૨ મ નીચક ઠની પ્રસ્તાવનામાં સંસ્કૃત શૈલીના અનુસરણ નો આગ્રહ હોવાથી તે સમાપન ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય : 'સાધારણ સભાષણ અક્ષરમેળ અથવા માત્રામેળ છન્દોમાં કે સગીતમાં હોય તે ગુંજન કે ગાયનને લીધે કેવળ કૃત્રિમતા પ્રવર્તે, અને વળી વધતીઓછી ગાઢતાના ભાવ તથા આવેશનું વીવિધ આવી શકે નહિ, તેથી ગુજરાતીમાં સંસ્કૃત નાટકોની પદ્ધતિ જ ગ્રહણ કરી યકાય છે' પ્રસ્તાવના, પૃ ૮

\* 'પ્રયોજન' ('શાહજહાં'ની પ્રસ્તાવના)

‡ 'બે બોલ' ('રાણો પ્રતાપ'ની પ્રસ્તાવના)

‘રાણો પ્રતાપ’ (૧૯૨૩) તથા ‘શાહજહાં’ (૧૯૨૭) પણ અહીં ઉલ્લેખી શકાય. ‘રાણો પ્રતાપ’ ની સરખામણીમાં ‘શાહજહાં’ નાટ્યક્ષમ તથા સાહિત્ય બન્નું હોવાથી અવેતન રંગભૂમિએ તેનો ઉમળકાભર્યો સંસ્કાર કર્યો જણાય છે. ઐતિહાસિક સામગ્રીના ‘સંયુક્તા’ (૧૯૨૩) દ્વારા રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ પણ વ્યવસાયી નાટ્યશૈલી સ્વસૂઝ મુજબ સંસ્કારવા મથતા જણાયે છે.

રંગભૂમિ-સુધારણાની આ છૂટીછવાયી ધગથ ખાસ તો ઈતિહાસ પુરાણનાં નાટકો મારફત જ વ્યક્ત થતી રહે છે એનો ‘વિશેષ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આવા ઉત્સાહને ન-જેવી સફળતા મળી તેમાં નાટ્યવિષયક નિષ્ણાતબુદ્ધિ તથા રંગભૂમિવિષયક જગજ્જ્ઞતાની ઊણપ કારણ પેટે ટાકી શકાયો. એટલું આસ્વાસન લઈ શકાય ખરું કે મણિભાઈ પછી રંગભૂમિ સપક<sup>૧</sup> જળવી રાખવાની મધ્યમણ એકલદોકલ કૃતિમાં યા છૂટીછવાયી થતી આવી છે. બીજી બાજુ, આવી કોઈ સભાનતા વગર લખાતાં રહેલાં ઈતિહાસ પુરાણનાં ગતાનુગતિક શૈલીનાં નાટકોનો પરંપરાપ્રવાહ અટક્યો નથી એ હકિકત પેટે આ યાદી અવલોકી શકાય : ‘શ્રી મીરાંબાઈ નાટિકા’ (૧૯૧૭),<sup>૧</sup> ‘ભીમચાતુર્ય’,<sup>૨</sup> ‘કૃષ્ણકર્નેયો’ (૧૯૨૪),<sup>૩</sup> ‘વીરશાહુ’ (૧૯૩૦),<sup>૪</sup> ‘રાજરાજેશ્વરી’ (૧૯૩૩),<sup>૫</sup> ‘ચંદ્રબીખ્મપ્રતિજ્ઞાનાટક’ (૧૯૨૨),<sup>૬</sup> ‘કૃષ્ણ-વક્રીલાત’ (૧૯૨૪),<sup>૭</sup> ‘પ્રભાવતી’ (૧૯૨૭),<sup>૮</sup> ‘પ્રતાપસિંહ’ (૧૯૩૪),<sup>૯</sup> ‘પ્રહલાદ નાટક’ (૧૯૨૯),<sup>૧૦</sup> ‘અંતરનાં અજવાળાં’ (૧૯૩૫),<sup>૧૧</sup> ‘અંબરિષ નાટક’ (૧૯૨૪),<sup>૧૨</sup>— પ્રખ્યાત સામગ્રીના પાત્ર-પ્રસંગોનો બહુધા અપવ્યય કરતી આ ઘરેડમાં કોઈક નવો નાટ્યોન્મેષ જેવા મળ્યો ‘કાન્ત’ના નાટ્યલેખનમાં.

દેશી પરદેશી ઐતિહાસિક પ્રકરણોના આધારે લખાયેલાં ‘બે નાટકો’ (૧૯૨૪) પૈકીના પ્રથમ ‘શોમન સ્વરાજ્ય’ માં ઈ. સ. પૂર્વેના ૫૧૦ના શોમના સ્વરાજ્યપ્રાપ્તિના વિષયને નાટ્યબદ્ધ કરવામાં ‘કાન્ત’ નાટ્યેતર પાત્રો તથા પ્રસંગો પ્રવેશોઈ ગૂંથી લે છે એટલે તેમણે પણ દીર્ઘસૂત્રી વિષયમાંડણી પસંદ કરી જણાય છે. છતાં આ ઈતિહાસ-પ્રકરણની ઘટના-પ્રચુર વસ્તુગૂંથણીમાં મુખ્ય પાત્રોનું ચિત્રણ આકર્ષક લાગ્યો ખરું. બેનને મારી નખાવી બનેવીને પરણી પાછળથી એ પતિની કતલ કરતી અને પિતાનું ખૂન કરી તેના શબ પર રથ હાકતી શોમની રાણી થવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા સેવતી દુલિયા લઈ મેંકબેથની

ફૂ ૨. વ. દેસાઈનાં નાટકો વિશે વિગતચર્ચા સમયક્રમમાં આગળ પ્રકરણ ૧૮ માં.

૧ શોમેશ્વર નામજી જેથી ૨. પુ. જો ભટ. ૩ પુ. લ. શાહ ૪ અ ના. જેથી ।

૫ છે.ટુ.ભાઈ જેથી. ૬.૭.૮. પ્રેમચોગી. ૯ મ. ભુ. પટેલ. ૧૦ જુગતરામ દવે

૧૧ જોડાલાલ છ. ચૌધરી. ૧૨ હરિશંકર માધવજી ભટ્ટ.

† અ. ૧; પ્ર. ૪, પ્ર. ૫; પ્ર. ૬; ‘અં.’ ૩; ‘પ્ર.’ ૭; પ્ર. ૪.

સત્તાધેયછાને પણ મોળી પાડી દે ખરી. સ્વચલ્યની પ્રાપ્તિના મુખ્ય નાટ્ય હેતુનું કાર્યસાધક પાત્ર છે બ્રુટસ, પરંતુ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધના ઝડપી કાર્યવિગ્રમાં આ આકર્ષક પાત્રનું સાતત્ય જળવાયું નહિ જણાય; એ ઘટના પરંપરામાં રાજચાહી વિ. આત્મશાસ્ત્રના ભાવનાગત સંઘર્ષની નાટ્યલક્ષમતા પણ ચકાસાઈ જણાતી નથી. સકસેટસના વુકીથિયા અગિના આકર્ષણ તેમ જ બળાન્કારના પ્રસંગમાં જીવંત પાત્રચિત્રણ, વિવિધ ભાવાભિ વ્યક્તિ તથા સ્વભાવદર્શનનું સફળ આવેશન થયું હોવાથી સ્વતંત્ર એકમ તરીકે પણ તે તખ્તા પર પ્રેક્ષણીય તથા અભિનેય નીવડી શકે. પરંતુ એકંદરે તો ‘કાન્તે’ ઈતિહાસ-ઘટનાને ક્રમબદ્ધ રીતે આવેશવાની પદ્ધતિ જ જાણે જળવી રાખી છે. એટલે નાટ્ય તત્ત્વપ્રચુર સામગ્રી હોવા છતાં નાટ્યાવશ્યક સંવિધાન, પરકોટીજનક સમાપન કે સંઘર્ષાશ્રિત રસનિબ્ધિની અપેક્ષા સતોષાશ્વે નહિ. બ્રુટસ, પાત્રપ્રધાન પૂર્વાર્ધ તથા ઘટનાપ્રચુર ઉત્તરાર્ધ એમ વસ્તુબળના બે ભાગ પડી ગયા જણાયે. ‘કાન્તા’ જેવું સ્વગતોક્તિનું કલોચિત આયોજન આ પ્રવેશ-પ્રસ્તારનું બિજળું નાટ્યવિધાન ગણાય; એથી પાત્રચિત્રણ તથા ભાવાભિવ્યક્તિની અસરકારકતા વધવાથી નાટ્યાસ્વાદની ઉત્સુક પુરાતી રહે છે. ત્રિઅડી બાલ્યાકાર છતાં, અતરંગમાં સચવાયેલા સંસ્કૃત શૈલીના પ્રભાવનો નિર્દેશ કરતી સામાન્ય કોટીની પદ્યાળુતા તથા સંસ્કૃતપ્રચુર સંવાદલક્ષ રોમના ઐતિહાસિક વાતાવરણમાં વિકૃતિકારક તથા અપરસજનક લાગે છે. ઘટનાપ્રચુર નાટ્ય નિયોજનમાં, દ્રુથિયા, વુકીથિયા તથા સકસેટસ જેવાં અભિનયોચિત પાત્રોના ચિત્રણની તકેદારીમાં, ખુનામરડી, બળાન્કાર તથા મુલ્કના પ્રસંગોની દર્શનભાવટમાં, ગીત ગૂંથણી તથા જેમ-જુસ્સાવાળી ભાષા છટામાં મુખ્ય પ્રેરણા રંગભૂમિની હોય એમ બને. ‘ધણા નુદા સ્વરૂપે’ આ નાટક ‘જાલિમ દ્રુલોશ’ નામે ભજવાયું હતું એ હકિકત અહીં ઉલ્લેખનીય ગણાય.

ઐતિહાસિક પ્રકરણને બદલે સ્પષ્ટતઃ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલા ‘ગુરુ ગોવિંદસિંહ’-માં થીખ ગુરુને નાયક-પાત્ર જેવાં મહત્ત્વ ભાવજત મળ્યાં છે. કરુણાન્ત કૃતિના ક્રમનસીબ નાયકની જેમ ગોવિંદસિંહના જીવનમાં ચારિત્ર્યથી માંડીને જીવનકાર્ય વિશે ઉપરાઉપરી ‘કસોટી’—કટોકટી ઉપસ્થિત થતી રહે છે. અનોપકુવર સાથેની ચારિત્ર્યવિષયક કસોટીમાં નિષ્કલંક રહી પાર બેતરના ગુરુ પ્રારંભથી નાયકોચિત ઉદાત્તતાનો પરિચય કરાવે છે, અલબત્ત તેમની લાગણીવિવશતા પેટે, યશોધરાના મૃત્યુ પ્રસંગે ગુરુ ‘છાતીફાટ રે.યો’ એવો હરકિશનનો વૃત્તાંત છે. વળી, મોગલોથી બચવા ગુરુ છલાકાચ પણ સ્વીકારે છે, તેમના બે પુત્ર જીવતા દટાય છે, યશોધરા પછી અનોપ જીવતી બળી મરે છે. એટલે સંવેદનાભર્યા અંગત જીવનમાં તથા ધર્મપ્રવર્તક તરીકેના જાહેર જીવનમાં, મોગલોના

પ્રતિપક્ષ સામે ગુરુનો કરુણ પરાજય થતો રહ્યો કહેવાય. ધર્મસંરક્ષણ તથા ક'ઈક એ શે દેશોદ્ધારની પોતાની આજીવન પ્રવૃત્તિની વિષાદજનક નિષ્ફળતાથી હતાથ ચઈ, ગુરુ પોતાનાં માધન, હેનુ તથા પ્રવૃત્તિ વિશે કડક ચકાસણી તથા આત્મપરીક્ષા કરતા જણાય છે. બહુવિધ ગુણ અને શક્તિ છતાં મોગલોની શારીરિક તાકાત અને ધર્મઝનૂની સત્તા નામે તેમનો નૈતિક પ્રભાવ મોળો પડવાનું કારણ તે તેમની મુસલમાનો પ્રત્યેની ધાર્મિક અસહિષ્ણુતા. લોકહિતેથી પ્રવૃત્તિમાં ગગદ્વેષ જીતવા રહ્યા એવા નાટ્યનિર્દેશ-ના ઉપલક્ષ્યમાં એમ કહી શકાય કે અનોપના પ્રસંગમાં તેઓ રાગને જીત્યા પરંતુ મુસલમાનો સામેની ધર્મલડતમાં તેઓ દ્વેષ જીતી શક્યા નહિ. નાયકના આ કરુણ સ્વભાવદોષનું દર્શન પ્રતિસ્પર્ધી ધર્મગુરુ પીર મુલ્લાશાહ દ્વારા કરાવવામાં ધર્મ-સ્થાપનાના તેમના જીવનકાર્ય અંગે કુદરતી વિધિલાસ અને ધર્મસંરક્ષણની તેમની આજીવન કારકિર્દી અંગે નાટ્યોચિત વિષાદજનક પરાકોટી સિદ્ધ થઈ ગણાય. માનવ-સહજ નબળાઈઓથી પીડાતા આંતરમનનાં વેદના વિષાદ, અનિવાર્ય સ્વભાવદોષ અને નિષ્ફળતાની પરંપરા અને આખરી વિફળતામાં પાત્રપ્રધાન કરુણકૃતિની આત્મરૂપ સામગ્રી હોવા છતાં 'ગલીમ ટુલીયા'ની જેમ અહીં પણ દૃક વસ્તુગુંફન વિશેની 'કાન્ત'-ની અસાવધતા વા અકુશળતાના કારણે, એ નાટ્યોચિત સામગ્રીને નાટ્યાવરજક વસ્તુ વિધાનનો લાભ મળ્યો નથી. બુદ્ધિગ્રાહ્ય ન બને તેવી ચમત્કૃતિઓ આમેજ કરતા, યથોપરા અનોપના સજ્જીને મૃત્યુ પામવાના પ્રસંગે તથા ગુરુ અમીનાની મુલાકાત પાત્રવિધાન કે નાટ્યવિધાન અંગે સાવ અનિવાર્ય નહિ ઠરે વળી, ગુરુના પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર ઔરંગઝેબ ની મનોવ્યથા અને નિષ્ફળતાનું ચિત્રણ સફળ રીતે થયું હોવા છતાં આ પાત્ર-ઉમેરણ પણ ઉપયુક્ત નાટ્યેતર પ્રસંગ-ઉમેરણ જેમ ખાસ અર્થદ્યોતક લાગશે નહિ. વળી, નાયકના જીવનની વિષાદજનક પરાકોટીના કલોચિત સમાપન પછી લગભગ નાટકાંતે પ્રત્યક્ષ થતા ઔરંગઝેબ અંગે ઉપલબ્ધ થતા પાત્રવિશેષ ભાવનાવિશેષની રસલક્ષી માવજત પણ નથી થઈ ઊલટું, વિષાદલક્ષી પરાકોટીની ભાવલાક્ષિતા પછી ઔરંગઝેબનું પાત્ર રસપ્રદ વર્ચસ ભોગવતું થાય તેમાં ગુરુનું જીવંત પાત્રચિત્રણ નિસ્તેજ બન્યું એ તો ખરું, એ ઉપરાંત, નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં નાયકને બદલે પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર રસવિષય બને એવા નાટ્યવિધાનમાં પ્રથમ રચના જેવી પ્રમાણવિવેકની ઊણપ ડોકાઈ હોય એમ પણ ખરું.

ઔરંગઝેબના ઉદ્ગારોમાં\* વ્યક્ત થયેલી હિંદુઓ તથા હિંદુ ધર્મ પ્રત્યેની અસહિષ્ણુતા-ની ઉગ્રતામાં 'કાન્ત'ના ખ્રિસ્તી ધર્મ પ્રત્યેના આદર તથા હિંદુ ધર્મની જડ ધર્મધિતા

તથા સંકુચિત સાંપ્રદાયિકતા વિશે પ્રબળ પ્રત્યાઘાત હોઈ, એ આકર્ષક પાત્ર નિમિત્તે વસ્તુવિધાનમાં અંગત તત્ત્વ તથા થોડી વિષયોપકારક સામગ્રી મળી ખરી આખરી મુલાકાતમાં પીર ગુરુને ગ્રન્થસાહેબમાં દયેક બાબતો લખી લેવાનું કહે છે તેમાં બાઈબલ ના 'ટેન કમાન્ડમેન્ટ્સ'ની પ્રેરણા ઉપરાંત હિંદુ-મુસ્લિમ એકથ તથા સર્વધર્મસમભાવ પર ભાર મુકાયો છે તેમાં 'કાન્ત'ના અંગત વિચાર પરિપાકનો અર્થસૂચક આવિષ્કાર જડી રહેવાનો. એ રીતે, અન્યથા અનાકર્ષક રહેનું પીરનું પાત્ર કર્તાના આત્મપ્રત્યેષ્ઠનું ઉપાદાન બન્યું હોવાથી નોંધપાત્ર અવશ્ય કરવાનું. ગુજરાતી નાટકમાં સ્પષ્ટત રમણભાઈ નીલકંઠથી પ્રવેશતી થયેલી આત્માભિવ્યક્તિ-આત્મલક્ષિતા 'કાન્ત'નાં 'બે નાટકો' બાદ નાનાલાલનાં નાટકોમાં ચરમસીમાએ પહોંચતી જોવા મળશે.

આકૃતિક સૌષ્ઠવ અને સુગ્રથિત સંવિધાનની અનુપરિચિત છતાં, ગુરુ તેમ જ ઔરંગઝેબ ના જીવંત પાત્રચિત્રણ અર્થે સ્વગતોક્તિના કસબનો 'શમન સ્વરાજ્ય' જેવો જ અર્થ સાધક ઉપયોગ થયો જણાયે; નાટ્યશૈલી અંગેની એ તેમની વ્યક્તિગત સિધ્ધિસ્તતા ગણવી જોઈએ. ખાલસા દળ સમક્ષના ગુરુના ઉદ્બોધનમાં અને પીર ગુરુની મુલાકાતમાં વ્યક્ત થયેલી વક્રતૃત્વછટા નાટકના વાનિક અભિનયને પોષક નીવડવાની. કવિતાની બાબતમાં આથી ઊંચટુ બન્યું છે જાણે. ગુજરાતના એક અગ્રણી સુકવિની નાટ્યસ્થ પદ્ય રચનાઓ તેમની નાટ્યેતર કવિતાની ભાષા તથા તદ્દગત ભાવની સરખામણીમાં ઊંચી ઊંચી રીતરતી લાગે એ કંઈક વિસ્મયજનક ખરું, પરંતુ કવિત્વશક્તિ હાંફી જાય ત્યાં સુધી નાટ્યનિયોજનમાં કાવ્યનો કવિતારસિકના હાથે જ અપવ્યય થતો રહે એ હકીકત પરત્વે દુઃખ પણ વ્યક્ત કરવાનું રહેશે.

શુદ્ધ નાટ્યબંધ તથા તજજન્ય રસ-અપેક્ષા અને શૈલી વિશેષતાની ઊણપ અંગે 'બે નાટકો'વચ્ચે ઝાઝો તફાવત નહિ જડે. વિષયસામગ્રીમાંથી ઉપલબ્ધ થયેલા અને વિકસાવાયેલા નાટ્યોપકારક સંઘર્ષ તથા લક્ષ્યવેધક ચરમસીમાનું કલાવિધાન પણ બંનેમાં કથજેલું જણાવાનું વાતના વિસ્તાર માંડી પ્રવેશબદ્ધ કરવામાં તથા એ રીતે મળતા મોકા પર કવિતા પીરસવામાં તેમણે પણ સ્પષ્ટતઃ ઠૂઠ શૈલી અપનાવી કહેવાય પરંતુ રાજચાહી વિ. લોકચાહી કે આત્મચાસનના તથા ધાર્મિક ઝનૂન અને સહિષ્ણુતાના સમકાલીન અગત્યના વ્યાપક પ્રજકીય પ્રશ્નોને નાટ્યવિષયમાં શક્ય તેટલી રસપ્રદતાથી ગૂંથી લઈ કાન્તે ઈતિહાસવિષયક નાટકોની પરંપરામાં નાની નવી વિકાસરેખા જન્માવી કહી શકાય. 'શમન સ્વરાજ્ય'માં બે સૌપાત્રો તથા 'ગુરુ ગોવિંદસિંહ'માં બે પુરુષપાત્રોના આકર્ષક બહુરંગી ચિત્રણ દ્વારા નાટ્યલક્ષ્ય ભાવોદ્દીપનના અને દશ્યલક્ષ્ય અભિનય-મોકાના કેટલાંક છૂટક દરખોની લખાવટ-આવજત દ્વારા અને સ્વગતોક્તિના કલોચિત ઉપયોગ

દ્વારા કેવળ 'જે નાટકો' માં જ પોતાની મૌલિક નાટ્યસૂઝની સબળ પ્રતીતિ કરાવી 'કાન્ત' જાણે પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો પૂરતું 'કાન્તા'કારનું સાતત્ય સાચવી રાખે છે.

ડાહ્યાલાલ શિવરામ કવિના સહકારમાં તેમણે 'દુઃખી સંસાર' (૧૯૧૫) જેવું સામાજિક નાટક લખવાનો પ્રયાસ કરી જોયો જણાય છે. પ્રસ્તુત રચનામાં ગુણ અવગુણના સનાતન ટૂંટ ઊપરાંત ૧૯૧૪ની ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિના તથા દક્ષિણ આફ્રિકાના હિંદીઓના સમકાલીન ઉલ્લેખો વણી લેવાયા છે. સાંપ્રત રંગભૂમિ વિશેનાં પૂજારીનાં મંતવ્યોમાં તેમણે સ્વમત-સમર્થન કરી ક્ષીધું હોય એમ બને; અલબત્ત નાટ્યરચના પરત્વે મુખ્ય છાપ વ્યવસાયી શૈલીની જ જણાવાની. સ્વગતોક્તિનો અતિરેક, સ્વગતોદ્ગારના જવાબ, ગુજરાતી મરાઠી-અંગ્રેજી તેમ જ ઉર્દૂ કવિતા, પ્રાસાનુપ્રાસી જેડકણનો અતિરેક, અંકવાર મૃત્યુ પરંપરા, ત્વરિત કાર્યવેગ, નીરસ નમૂનાપાત્રો અને પ્રચલિત કાવ્યોચિત ન્યાય વગેરેથી એવી રસસંસ્કારતા અને અતિરંજકતા દાખલ થઈ છે કે 'જે નાટકો'ના ઉપલક્ષ્યમાં એમ ઈચ્છવાનું મન થાય કે આ એક માત્ર સામાજિક નાટકમાં 'કાન્ત' નો ફાળો ઓછો હોય તો સાદું!

ગુજરાતી રંગભૂમિનો સાહિત્યસંપર્ક છેક 'કાન્ત' સુધી જળવાતો આવે છે એ હકીકત અહીં ઉલ્લેખી થકાય. નર્મદ, રણછોડભાઈ, મ. ન. દ્વિવેદી તથા 'કાન્ત'ની રચનાઓની રંગભૂમિ રજૂઆત ઉપરાંત 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'રાઈનો પર્વત' તથા 'જયા જગત' જેવી શિષ્ટ કૃતિઓને ઓછા-વત્તા ફેરફાર સાથે રંગભૂમિક્ષેત્રે આવકારવાનું અને એ રીતે સાહિત્યકારોને શિષ્ટતાને સાનુકૂળ થતા રહેવાનું વલણ જેવા મળતું રહ્યું છે; છૂટાછવાયા સંનિષ્ઠ સૂત્રધારોના ઉત્સાહ ધગથને સાહિત્યજગત-સાક્ષરવર્ગ તરફથી ઊલટભેર વિવેકી સહયોગ મળી રહ્યો હોત તો 'જયક્રમારી વિજય'થી 'જયા જગત' (એટલે કે 'ઋષિ શૃંગી') સુધીનો નાટક તથા રંગભૂમિના સહઅસ્તિત્વનો આ પાતળો પ્રવાહ ગુજરાતી નાટકના વિકાસ અંગે મૂલ્યવાન બની શકત. પરંતુ તેમ બન્યું નથી એ અગાઉ કારણવાર જેવું એટલે અહીં તો એટલો ઉલ્લેખ કરી થકાય કે નર્મદથી નાનાલાલ સુધી પહેલે થતા મા રંગભૂમિ તથા સાહિત્ય વચ્ચે જાણે મઝિયારું પહેંચાઈ ગયું હોય એવી પરિસ્થિતિ ગુજરાતી નાટક અંગે જેવા મળે છે સાધનસંપન્ન અને વિકસેલી ગુજરાતી રંગભૂમિ કેવળ ધધાદારીઓના વર્ચસ નીચે અટવાતી રહે એમાં ગુજરાતી સાહિત્યકારોની નિષ્ક્રિયતાનું નિમિત્ત પણ નાનું નહિ ગણાય. આ ક્રમમાં, પ્રચલિત શૈલી તથા પર્વતમાન કે સ્થૂલ રંગભૂમિની આવશ્યકતાની અવગણના કરતા—એથી અજગા રહેતા અને એ રીતે પોતાનો વ્યક્તિ વર્ગ ઊભો કરતાં નાનાલાલનાં નાટકોનો હવે ઉલ્લેખ કરી થકાય.

## અગિયાર

## કવિનાં નાટકો

રણછોડભાઈ પછી સંખ્યાબંધ નાટકો લખનાર બીજા ગુજરાતી નાટ્યકાર કવિ નાનાલાલ દલપતરામ નાટ્યબંધના અંતરંગમાં વિષ્ટ ભાવના તથા ગંભીર આદર્શો ટાંચીને તથા તેના બાહ્યાકારને સ્વરૂપલક્ષી સ્વેરવિહાર તથા સાદ્યંત કાવ્યપ્રાચુર્યથી બહેલારીને ચાલી આવતી 'સાહિત્યિક નાટક'ની પરંપરાનો ચરમ ઉન્મેષ દર્શાવતા જણાશે; એ રીતે તેમણે પોતાની અનન્ય નાટ્યશૈલીની વ્યાવર્તક ખાસિયતો ઉપસાવી ગણાય ખરી. મુખ્યત્વે, આ ગુજરાતી કવિએ યુરોપી કવિઓનાં ઊમિનાટક વા ભાવનાટકની પ્રેરણા ઝીંચી જણાશે, પરંતુ કવિસહજ ગાંભીર્યપૂર્ણ સ્વત્વના પારમસ્પર્શને કારણે કવિનાં નાટકો જણે પોતાનો આગવો વિશિષ્ટ વર્ગ જન્માવે છે. આથી જ કદાચ, તેમણે નાટ્યલેખન આરભ્યું ત્યારે સુવર્ણયુગ માણતી વ્યવસાયી રંગભૂમિની કે લખવાનું આટોખું ત્યારે પ્રોત્સાહક વાતાવરણમાં પાંગરતી કલાચોખીન રંગભૂમિની અપેક્ષા-આવશ્યકતા તેઓ સંતોષી શક્યા નહિ એટલું જ નહિ, સાહિત્યની કોઈ પ્રચલિત નાટ્યશૈલી સાથે પણ તેમની સ્વકીયતાનો મેળ પડ્યો જણાશે નહિ. તત્કાલીન રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં લખાયેલા અને પ્રમાણમાં સાભિનય બનેલા 'જ્યા—જ્યંત'થી માંડી બ્રહ્માંડભવ (Cosmological) ના નાટક 'અમરવેલ' સુધીમાં નાટકની સ્વરૂપલક્ષી વિડંબનાની ઉપાસનામાં વિકામ થયો ગણાય ખરો! આવા યથેચ્છ નાટ્યવિહાર માટે નાનાલાલે અવારનવાર—કહેલે—નાટકવાર કવિસહજ—કાવ્યમય મંતવ્યો વ્યક્ત કરવામાં વિશેષ રસ તથા શ્રમ લીધો જણાય છે. નાટ્યકાર તરીકે તેમની વિશિષ્ટતા જેમ કાવ્યાવતાર ભાવનાટકોમાંથી તેમ નાટકો સાથે જોડેલી સંદિગ્ધ ચિત્ત્ય પ્રસ્તાવનાઓમાંથી પણ જડી રહેવાની. નાટક વિશે, પોતાનાં જ નાટક વિશે આ વિલસણ કવિ જેટલું અન્ય કોઈ સામાન્ય કે સફળ નાટ્યકારે પણ લખ્યું જણાશે નહિ. ટૂંકમાં કવિનાં નાટકો તેમ જ નાટ્યવિચારો બંને ઉગ્ર સ્વત્વથી રંગાયેલાં જણાય તો નવાઈ નહિ; એટલે જ કદાચ તેમના નાટ્યવિપયક મતો વ્યાપક માર્ગદર્શન નિમિત્તે નહિ, પરંતુ ઈતિહાસ-અભ્યાસ પૂરતું મહત્ત્વ ધરાવશે.

આમ છતાં, તેમનાં નાટકોના અભ્યાસ વેળા, પોતે અપનાવેલા નાટ્યપ્રકાર અંગે તેમણે પ્રથમ નાટકમાં કરેલી ચોખવટ તેમનાં સઘળાં નાટકો વિશે લક્ષમાં રાખવાની રહેશે. “નાટકોયે જુદી જુદી જાતનાં છે, ને આ નાટકને પણ અનેક દષ્ટિબિંદુથી જોઈ શકાય. એક દષ્ટિબિંદુથી નીરખતાં આ ભાવપ્રધાન નાટક Lyrical Drama

છે. ભાવપ્રધાન કાવ્યો—Lyrics—ટૂંકી જ હોય એવું નથી. મેઘદૂત, ગીતગોવિંદ અને શ્રીમદ્ ભાગવત એ આપણાં મનોગમ ને વિશાલ ભાવપ્રધાન કાવ્યો છે. ઈંગ્લેન્ડનાં લાંબામાં લાંબું ભાવપ્રધાન કાવ્ય કવિ શેલીનું સુવિખ્યાત નાટક ‘પ્રોમિથિયસ અનબાઉન્ડ’—Prometheus Unbound નામનું છે. યુરોપનું સુવિખ્યાત ભાવપ્રધાન નાટક ગોઈથેનું ‘ફાઉસ્ટ’—Faust—છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાંના ભેદ વિચારતાં આ દૃશ્ય નહીં પણ શ્રાવ્ય નાટક છે. વળી યુરોપીય રસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ અવલોકતાં આ કાવ્ય ગ્રીસની Classical કહેવાતી પદ્ધતિનું નથી, પણ Romantic પદ્ધતિનું છે... ‘નાટક’ શબ્દથી ‘કાલિદાસ શેકસ્પિયર શેલીનું દૃશ્ય નાટક’ એવો અર્થ સામાન્યતઃ સમજાય છે આ નાટક ગોઈથેની ને શેલીની શેલીને મળતું છે, શેકસ્પિયર શેલીનું નથી.”\* આમ, અસાદિગ્ધ રીતે ઓળખાવાયેલા શ્રાવ્ય ભાવપ્રધાન નાટ્યપ્રકાર કેવળ ‘ઈન્દુકુમાર’ પૂરતો નહિ પણ કવિના સમગ્ર નાટ્યલેખનના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારવાનો રહેશે; વળી, કવિની વણાયેલી વણવણાયેલી નાટ્યમયતાનો ક્યાસ મેળવવા પ્રચલિત રીતે વિચારતા રહેવામાં શેલીમાં પણ વિશેષ નાટ્યવિવેક જળવાતો રહેશે.

લગ્ન, રાસ અને સમર્પણ એમ અકવાર સ્વતંત્ર શીર્ષક ધરાવતા ત્રિઅંકી ‘ઈન્દુકુમાર’ની પૂર્ણાણુતિ ખાતર કવિએ ૩૫-જેટલા વર્ષ લીધાંદું એ હકીકત ગુજરાતી નાટક માટે નોંધપાત્ર ગણાયે—એ રીતે ‘ચઈનો પર્વત’ના અઠાર વર્ષના વિક્રમ ખંડિત થયો ગણાય ! ત્રણ અંક અને સાઝત્રણ દશકા—નાટકના સુમિલિટ સંવિધાન અંગે આ ભાજત અસર કર્યા વિના શેની રહે !

નિષ્ફળ પ્રણયકથાના સ્વરૂપ વસ્તુનો તાણો એક પરંતુ ભાવનામયતા, વિચારકોણી તથા કાવ્યમયતાના વાણા અનેક. કવિની આ ખામિયત ‘ઈન્દુકુમાર’થી ‘અમરવેલ’ સુધી સાદાંત જળવાવાની પ્રણય ભાવનાના પ્રથમ નાટકમાં પ્રતીકરૂપ સ્ત્રીપાત્રો વડે નાટ્યવિષય સ્ફુટ કરાયો લાગે છે : નિર્દોષ, કામમુક્ત પાખડી; નિર્બંધ, કામાસક્ત પ્રમદા;

\* પ્રસ્તાવના, ‘ઈન્દુકુમાર’ (અં ૧ લો, લગ્ન)

ફૂં ત્રિઅંકી ‘ઈન્દુકુમાર’ ની પ્રકાશન અંગેની સાલવારી : પ્રથમ અંક ૧૯૦૮; બીજો અંક ૧૯૨૭ અને ત્રીજો અંક ૧૯૩૨ વળી, જુઓ કવિ મત : ‘આજ અનુભવથી કહું છું કે છત્રીસ વર્ષના યજ્ઞ એ શાસ્ત્રકારની કલ્પના નથી, ઇતિહાસ છે.....

‘ઈન્દુકુમારનો’ આ ચારદ સત્ર પાંત્રીસ વર્ષે પૂર્ણાણુતિ પામે છે,’ પ્રસ્તાવના;

પૃ. ૩. (‘ઈન્દુકુમાર’, અં. ૩.)



પ્રભુપરસિક, દાંપત્યરત વધ, કામુકતાનો શિકાર બનેલી, બહુ બાળકોની કુમારિકા-માતા વિલાસ, બે બે લગ્ન છતાં વૈધવ્ય માણતી તાપસી જોગણ તથા સ્નેહવિવધ મુગ્ધા નાથિકા કાન્તિ પુરુષપાત્રોમાં પણ થોડીક વિવિધતા માણૂંમ પડ્યે—સ્નેહ-લગ્નના પુગ્મકર્તા રસિક દેવ તથા કીમારવ્રત લઈ પ્રેમજોગી બનનાર નાથક ઈન્દુકુકમાર અને નિર્લેપ આનન્દ ભગત, આવી પાત્રયોગના દ્વારા કવિ સ્ત્રીપુરુષ સંબંધીની વિવિધ મનોવૃત્તિ તથા અવસ્થાનું નાટ્યોપયોગી ચિત્ર આવેખી શક્યા છે ખરા, પરંતુ નાટ્યોચિત સંવિધાન પરત્વેની તેમની ઉદાસીનતાના કારણે વૈવિધ્યસભર પાત્રવિભાવના નાટ્યરસની અનુભૂતિ કરાવી શકતી નથી ઈન્દુ કાન્તિની પ્રભુવિલ્લવળતા, લાચારી તથા મિલનેત્રકાના ઓકવિધ ઉલ્લેખોથી સ્થગિત લાગતા તેમના પાત્રાલેખમાં સસાર-ગમાજ સામેની બંડખોરીના ઉદ્દગારો વેળા તથા વસ્તુ—ઉપચય વેળા આકર્ષક જીવત 'જો પૂરતા જણાય છે. પરંતુ તેમના મનોભાવોને કવિ આચરણમાં મુકાવાની તકેદારી રાખતા નથી, તેથી પાત્રચિત્રણ તેમ જ વસ્તુવિકાસ અનુપસ્થિત લાગવાનાં આ સુદીર્ઘ ત્રિઅંકીના અંતે, લાગણીવિવધ ઈન્દુ ભેખ સ્વીકારી સ્વસ્થતા મેળવે છે અને સ્વજન તેમ જ સ્નેહી વચ્ચે અટવાતી કાન્તિનું સ્ખલન સૂચવાય છે એટલો—એટલો જ પાત્રવિકાસ, પાત્ર પ્રસંગ તથા ઉદ્દગારોના વ્યાપક પ્રસ્તાર પછી આશ્વાસક કરે ખરો અલભત, નાથક નાથિકાના જીવનની આખરની નિર્ણયિક ઘટના માટે પાત્રગત હેતુ પ્રયોજ્યો નથી એટલું જ નહિ, ઉભયનાં અંતરગતી માનસિક કટોકટીનો ઉપચય આલેખવામાં તે તે પાત્રોની સ્વેચ્છા કે કર્મણીનો લાભ પણ નથી લેવાયો જણાતો નાટ્યવસ્તુની મુખ્ય ઘટના માટે યોગતા કાર્પસાધક તથા માનસવિધાયક પાત્રો નાનાલાલની નાટ્યરીતીની વિશિષ્ટતા તરીકે નોધી રાખવા પડ્યે સમજવટથી ઈન્દુને મહંતાઈનો અચળો ચલાવતી નેપાળી જોગણ તથા બળજબરીએ કાન્તિને વિલાસકુળેમાં વિલાસપગલીઓ પડાવતી પ્રમદા નાથક—નાથિકાનાં આવાં પ્રેરકપાત્રો ગણાય. જીવનના મૂંઝવતા પ્રશ્નોની ચર્ચા ચલાવતા આનન્દ ભગત તથા નેપાળી જોગણ કવિની વિચારાભિવ્યક્તિના ઉપાદાન પાત્રો જેવા લાગ્યે પાખડીનું પાત્ર કાંઈક અંશે 'કોરમ' પાત્રની વાદ આપે, પરંતુ નાટકની ભાવસુદ્ધિમાં મહત્ત્વ છે નેપાળી જોગણનું, આત્માભિવ્યક્તિના આ પાત્રના ઉદ્દગારોમાં જોડવાપેલી ધર્મ, સમાજ, રાજ્ય, રાષ્ટ્ર તથા સંસ્કૃતિના વિવિધ પ્રશ્નોની સ્વસ્થ મીમાસા† નાનાલાલની પોતાની જ આ ઉપરાંત અન્ય ગોણ પાત્રો સુધ્ધાં તક મળે કે ન મળે તો પણ ઉપલબ્ધ પ્રશ્નની ચર્ચા ચલાવવાનું ચૂકતા નથી અંધી ચર્ચાપ્રચુરતા તેમ જ ગીતપ્રચુરતાના નાટ્યેતર લટકણિયાથી વસ્તુનો આછોપાતળો તાણો ભારજીવો બન્યા વિના નથી રહે તો

હકીકતમા નાનાલાલને ઘટનાજન્ય, આરોહ-અવરોહ પ્રધાન, પ્રત્યક્ષ તથા રસોત્પાદક કાર્યપ્રવાહ અંગે ઝાઝી દરકાર પણ રાખી જણાશે નહિ કદાચ એમ કહેવું ઠીક પડશે કે તેમની અનન્ય સ્વત્વપરાયણ પ્રકૃતિને પ્રચલિત પરલક્ષી નાટ્યબંધ કરતા કવિતોચિત આત્મલક્ષી ઊર્મિનાટકનું ભાવનાપોત અનુકૂળ નીવડ્યું હશે પ્રચલિત અપેક્ષાએ તેમની ઊણપોનો સહેલાઈથી ઉલ્લેખ થઈ શકે, પરંતુ કવિની નાટ્યશૈલીની વિશેષતા ખાતર નાટ્યાવશ્યક પાત્રયોજના ઉપરાત તેમની સંવાદબાનીનો નિર્દેશ કરવાનો રહેશે આ કાવ્યછટાનો સવિશેષ લાભ મળ્યો હોય તો તે નાયક નાયિકના મૂળવસ્તુભર્યા મનોભાવોની અર્થસાધક અભિવ્યક્તિને

જુઓ ઈન્દુકુમારની અકળામણ

‘ચન્દ્ર માનવીના મુગટમા ચેપું ?  
ધૂમકેતુની પાખો કાપી કાપી  
જનકુલના કરુ ઝબ્બા ?  
ભેખ એકું ? અગ્નિ છોડી ચીક ?  
આભ ફોડી સ્વર્ગ ઉઘાડું ?\*

અને માનિતની વ્યથા

અરેરે ! હૃદયની આજ્ઞા એક  
ને ચરણના ચાલવા બીજ  
આજ્ઞાઓ અમૃતભરી,  
અને અનુભવો લીધા ઝેરના  
માબાપને ચેપું ? કે સ્વામીને ?  
મગાને સ્નેહી કરુ ?  
કે સ્નેહીને સગા કરુ ?

વગી, આ ઉદ્ઘાશેના કારણે જ નાયક-નાયિકાના અન્યથા નીરસ પાત્રાલેખમા વ્યક્તિત્વવર્ણી રંગો ઊપસી આવતા જણાશે કર્તાના અને ચાલક પાત્રોના ચલાવ્યા ચાલતાં આ પ્રમુખ પાત્રોની બાંધેલી અકળામણ આકર્ષક લાગશે

કાન્તિ                      શું શું કરી નાંખું ?      બંડ      કરું ?  
સસારને              સળ તરી              મૂકું ?

\* અ ૧, પ્ર ૧

૬ અ ૧, પ્ર ૬

જવાબામુખી જગાડું હવે હવે ?

દવ લગાડું ગરે ગરે ? X

અને ઈન્દુ દિશાઓના ઉકરડા મળગાવી દઉં ?

સંતારની સુરગોમા પતીતા ચાપું ?

પણ, સળગાવીશ તો છાતીશ ચાધી ? +

મૂઝવણ મથામણના અને ઉગ્રતાના આવા પ્રસંગોએ તેઓ એટલા સજીવ જણાય છે કે પોતાને નિષ્કવ રાખવા બદલ વા અભગમની અપધારી પરિસ્થિતિમા ઘસડી જવા બદલ તેઓ કા તો કર્તા ગામે જ બડ કા અથવા નાટ્યમૃદિ કે તેની ભાવનામૃદિમા જ પહોંતો ચાપે !

‘મહન્તાઈ’ સ્વીકાર્યા પછીની દ્વિધાના ઈન્દુના ઉદ્ગારો પણ ભાવવાહી લાગવાના

જેગની યે આ પરતન્ત્રતા થી ?

મહન્ત થઈ મન્દિરમા પૂરાવાનું

સોનાનું પણ પીંજરને ?

પાત્રવિષયક કટોકટીના આવા અભિનેય અને નાટ્યગમ મોકા ઉચિત માવજત વિના કથળી ગયા છે એનો ફેર-ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે નહિ એટલું આશ્વાસન રહેશે કે આ કાવ્યમય બાની દ્વારા પાત્રોના ભાવના-પ્રદેશનો રોચક પરિવ્ય મળતો રહે છે, કેમ કે દરેકનો ‘આત્મા (ગાતો નથી પણ) ગુજરવ કરે છે’ આમ, ઈન્દુની ભૂતકાળની યાદ તથા ભવિષ્યની ચિંતા, કાન્તિની વર્તમાનની દ્વિધા, જેગણ તથા દેવના પૂર્વવૃત્તાત તેમ જ પશના ‘વસન્તપૂજન’ના વિધાનની અભિવ્યક્તિ સુવાચ્ય અને સાભિનય નીવડશે ખરી

તેમની શૈલીવિશેષતા બદલ કવિનાં ભાવપ્રતીકોનો અવશ્ય ઉલ્લેખ થવો જોઈએ પ્રથમ અકના પ્રથમ પ્રવેશમા ઉષા તથા સૂર્યોદય, બીજા પ્રવેશમા ફૂલ અને પાંચમા પ્રવેશમા ચાલ્લાના ભાવપ્રતીકો—પ્રચલિત શૈલીના સદર્ભમા નવતર-રોચક લાગતા આ આયોજનથી કવિના ભાવ-નાટકનું પોત ખીલતું આવે છે ઈન્દુનો કફનીનો કેફ તથા કાન્તિની વિલાસપગલી એમ નાણક નાયિકા અંગેની મુખ્ય ઘટના ત્રીજા અકમા સમાપન વેળા સાકોતિક ઢંને જ આલેખાઈ છે, એ પેકી ‘વમળોને આરે’ ‘મધ્યાહને સૂર્યગ્રહણ’

X અં ૨, પ્ર ૩.

+ અં ૨; પ્ર ૫

વેળાએ પ્રમદા કાન્તિને વિશ્વાસકુંજેમાં વિવાસપર્ગલી પડાવે છે એ પ્રસંગાલેખન/વિશેષ ઉલ્લેખનીય ગણાય †

કાન્તિના ગર્ભિત સ્ખલન વિશે કર્તાનું નિરૂપણ આવું છે : ‘અન્તરીક્ષમાં આધિ રહ્યો છે. .. કાન્તિકુમારીની કર્વેલ ગલી, પ્રેરી, દોરી, આકર્ષી, ધક્કેલી, કુમારીને પ્રમદા-સુન્દરી બે એક પગથિયાં ઉતારે છે. હવામાંથી બાણ વાગ્યા સમું કાન્તિકુમારીને ત્યાં થાય છે કુમારી પાછી વળે છે, પગડું પાછું ભરે છે. એવે બ્રહ્માડ જણે ભાગી પડનું હોય એવો, એક કાટકો થાય છે, વીજળી પડે છે, સમસ્ત વિશ્વમા વિષ વરસે છે..... મેઘા ‘બરનો ઘટાટોય ફાટે છે, વિશ્વચિખરે ખગાસગ્રહણ જૂઝૂમી રહે છે... મુઘવાદજ શો ડગમગતો, કાજળકાળો, વજ્રઘાટ સમો એક પડછાયો ઝુંડમાં જાય છે; જણે ભુતાવળનો મહારાજ ચાલ્યો.’ X આમ, નાટકની વિચારકોણી તથા ભાવનાસૃષ્ટિ ઉપરાંત ઘટનાના આલેખન અંગે પણ કાવ્યમય શબ્દાણુતાનો ઉપયોગ કરાયો જણાયો. ઘટનાની આવી સંજ્ઞાત્મક માવજતના સંદર્ભમાં નાટકાતે મુખ્ય પાત્રોનું નવું અર્થઘટન મળી રહેવાનું ખરું. વૈરાગ્ય અંગેની દ્વિધા પછી, ‘રત્નમાદળિયું’ આપીને ઈન્દુકુમાર પોતાના ‘આત્માની છેલ્લી ‘ગ્રન્થી છોડી દે’ છે ત્યાં તેના આખરી વૈરાગ્યની સાથે, હસણીના પ્રતીક દ્વારા કાન્તિના આત્માનું ઊર્ધ્વગમન દર્શાવ્યું હોય એમ બને ! નેપાળી જોગણ કાન્તિને ‘માનવીની મુમુક્ષુતા’ તરીકે ઓળખાવે છે એટલે ઈન્દુકુમાર એ ‘મુમુક્ષુતા’નો સાધક પણ ઠરે.

પાંચ વર્ષ પછીના ‘જ્યા જ્યન્ત’ (૧૯૧૪) માટે ‘જોઈતા વસ્તુનું સૂચન’ કવિને તેમની ભત્રીજી યશ્વલક્ષ્મીની નૈમિક બહારચર્ચની પ્રતિજ્ઞામાંથી મળ્યું; આ ઉપરાંત લોકપ્રિય તેમ જ લેખકપ્રિય નીવડેલી નવલકથા ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ની પરોક્ષ પ્રેરણા પણ ઝિલ્કાઈ જણાયો.

સૂક્ષ્મ પ્રેમની તેમની મનગમતી ભાવના તથા બહારચર્ચના અનન્ય આદેશને કવિએ નાપક નાપિકાનાં પાત્રોમાં શબ્દદેહ બક્ષી ‘ઈન્દુમાર’ની માફક વિષયસ્ફોટન અર્થે પાત્ર-યોજના દ્વારા વિરોધાશ્રિત નાટ્યક્ષમતા પ્રયોજવાનો પ્રયાસ કર્યો દેખાયો. જ્યા જન્તની અંદરીરી પ્રેમભાવના સામે કાશીરાજ-શેવંતીના મુગલમાં પ્રથમ દર્શિનો પ્રેમ તથા રંગદર્શી સ્નેહોપચાર જોઈ શકાયે. જ્યારે વામાચાર્ય તથા નૃત્યદાસી નિરંજન દેહોપભોગ માણતાં કામવિવશ પાત્રો ગણાય. ગિરિરાજ તથા રાજરાણીના મુગલમાં રૂઢિચ઼નની વિકૃતિ આછી-પાતળી જડી રહે ખરી. નાનાલાલે આમ સીપુરુષના વિજાતીય સંબંધની આદર્શ,

† અ. ૩; પ્ર. ૬.

X પૃ. ૧૧૪.

સાંસારિક તથા વ્યભિચારી એમ ત્રિવિધ અવસ્થાનું કાવ્ય ગી ચિત્ર દોર્ણ કહી યાકાં વ્યવસ્થિત લાગતી નાટ્યવિષયક પાત્રચોજના નિવાસ બંને લગ્નવિષયક નાટકો વચ્ચે નિરૂપણનો ધ્યેય તફાવત જણાયો. ‘ઈન્દુકુમાર’ની અમૂર્ત ભાવનાસૃષ્ટિથી ઊલટું પ્રસ્તુત કૃતિમાં કવિ પાત્રોના મનોભાવો કાર્ય દ્વારા વ્યક્ત કરી, પાત્રોને પરસ્પર સાંકળી લઈ, ઘટનાજન્ય વસ્તુપ્રસાદથી નાટ્યરસોત્પાદક વાતાવરણ જમાવી જાણે પોતાની કુદૃઢતાને વાચકને લાભ આપે છે.

કાશીરાજનું મહત્વ કેવળ પાત્રવિશેષ પૂરતું નથી, કાશીરાજ દેવંતીના જોડાસ પ્રણયની લગ્નપરિણિતિ આલેખવામાં કવિએ એ ગોણ વસ્તુતંત્ર તરફ દૃઢાંશ નથી કર્યું એ તો ખરું, પરંતુ સાથેસાથે જ્યાંને કાશીરાજના વાગ્દત્તા તરીકે સાંકળી લઈને તે પાત્રને નાટ્યોપજારક માવજત માટે પસંદ ખપમા લીધું છે. કાશીરાજ પ્રત્યેના અણગમ્યા નિમિત્તેના જવાના ગૃહત્યાગના વસ્તુનિષેષથી આરંભાતા કાર્યપ્રવાહ દ્વારા નાનાગ્રેટ પ્રત્યેક પાત્રની સ્વભાવભિવ્યક્તિ તથા વસ્તુવિકાસ સંધાતાં રહ્યાં જણાયો. સૂક્ષ્મ પ્રેમની નાટ્યસ્થ ભાવનાનો તેમ જ નાયક-નાયિકાના મુખ્ય પાત્રપુગલનો આત્મનિર્ધારિત વિશેષ દાખવતું વામાચાર્ય-નૃત્યદાસીનું પુગલ નાટયાનુકૂળ રસનિષ્પત્તિ અર્થે ઉપયોગમાં લેવાયું છે તે યુક્તિયુક્ત લાગ્યા વિના નહિ રહે. જ્યંતને બદલે કાશીરાજ સાથે જ્યાંનો લગ્નસંબંધ બાધીને ગિરિરાજ રાજરાણીનું પાત્રપુગલ વસ્તુનું નાટ્યોચિત ઉદ્ઘાટન કરી આપે છે એ ઉપરાંત તેમના ઉદ્ઘાગમાં નાટ્યાત્મક-વિધિલાસની વ્યગ્રોક્તિઓથી પાત્રમૃદિમા તેમનું ભેવડું મહત્વ જળવાયું જણાયો. ત્રણે પાત્રપુગલો નાયક-નાયિકાની જીવનભાવનાનો પ્રત્યક્ષ વા પશેષ વિશેષકર્તા હોઈ નાટ્યતત્ત્વ પુષ્ટ કરી આપે છે. આથી ઊલટું, નાનાલાલનું પ્રતિનિધિપાત્ર દેવધિ જ્યા જ્યંતના પ્રેમ-ચાલક બનવા ઉપરાંત નાટ્ય વિષયની રસલક્ષી એકસૂત્રના જળવી રાખતા જણાયો. નાટ્ય-ઘટનામાં સક્રિય ભાગ લેવાને બદલે દેવધિ પ્રારંભમાં જાણે ‘પ્રેમ’નો નાંદી\* ઉચ્ચારી, નાટકોત્તર નાટ્યમ્ય હેતુની દૃઢશ્રુતિ રૂપે ‘ભરત વાક્યમ્’થી આ વસ્તુવિસ્તારનો વિચારભાર વ્યક્ત કરી લે છે :

‘વસ્તુ પાપ નથી,  
વસ્તુની વાસનામાં પાપ છે.  
વિવાસ અનિષ્ટ નથી,  
વિવાસની નૃમ્ણા અનિષ્ટ છે.  
વિવાસભાવના સંવમ નિગ્રહ  
તે સંગારીઓના બ્રહ્મચર્ય†

પાત્રોના પરસ્પર તથા નાટ્યોપકારક સંકલન તેમ જ તદનુસાર પ્રસંગપૂરણીને લીધે 'જ્યા અને જ્યંત'નો કાર્યવેગ સાદ્યંત ધબકતો રહે છે એ અન્ય નાટકોની સરખામણીમાં તેની વિશિષ્ટતા બની રહેશે. અલબત્ત, કામનો આભાવ જેમ નિરસતાજનક નીવડે છે તેમ અવિવેકી ઘટના આયોજન રસવિભેષક વા અચરસજનક નીવડવાનો સંભવ ખરો. નાટકના વસ્તુ-વાતાવરણમાં દૂરવર્તિત્વ તથા સંદિગ્ધતાના\* સંદર્ભમાં પ્રયોજાતું અલૌકિક ઘટનાતત્ત્વ રસોત્પાદક લાગે કદાચ, પરંતુ તે રુચિપોષક ભાગ્યે બને. જ્યન્ત 'ચાપમાં જ્યકુમારીને ભરાવી, ઉપાડી, એક દૂદે યોગશૂંગે જઈ ઊભે છે'† એવા અતિમાનુષી કાર્ય ઉપરાંત મનોજતી નિષ્ફળતા, ‡ ભૂત, વર્તમાન, ભવિષ્ય દેવધિ આહવાન× તેમ જ સૃષ્ટિનાં તત્ત્વોનું બહાસંગીન અને અંકે અંકે પ્રવેશોના નાટ્યનિરર્થક આયોજનથી કેવળ ચમત્કૃતિઓની પુષ્ટિ થઈ કહેવાય. આવી કવિતોચિત કલ્પના-માવજતમાં કદાચ તેમના કવિજીવને યાતા વળતી હશે ! વળી, આવી ચમત્કાર ઘટના નાટ્યક્ષમ મોઝા પર પ્રયોજાય છે ત્યારે પાત્રચિત્રણ પરત્વે વિકૃતિ દાખલ થતી જણાય છે. વામમાર્ગીઓના મંદિરમાં આચાર્ય જ્યાને 'અડપડું કરવી જાય છે' ત્યાં 'એક બાણ આવી વીધે છે તેનું હૃદય' અને પારશીના આ મણુ સામે જ્યા 'અર્ધચન્દ્ર બાણ' છોડી તેના જમણા લાથ પગ કાપી નાખે છે. એ બે પ્રસંગોથી નાટ્યોપકારક ભાવોદ્દીપનના ઉત્તમ મોઝા વેડફાઈ ગયા કહેવાય. ચારિત્ર્ય સ્ખલનના બે બે પ્રસંગોમાંથી નાયિકાને અકુદરતી રીતે હેમજેમ પાર ઉતારવામાં કવિએ ઊપડું તેની સ્વકીય નીતિમત્તાકાં તો ઓછી આંકી છે વા અવગણી છે; ચારિત્ર્ય અંગેના અત્યુત્સાહ લાદી દેવાને બદલે જ્યાને મૌલિક સૂઝ હિમતથી ઝઝૂમવા દીધી હોત તો આ આકર્ષક પાત્ર પિડમાં વ્યક્તિત્વલક્ષી સંચાર થઈ શક્યો હોત. તીર્થગાર સાથેના જ્યાની ચારિત્ર્યકસોટીનો પ્રસંગ નાટ્યોત્કટ ભલે ન બન્યો હોય, પરંતુ લાંબે ગાળે નાયક નાયિકાનું મિલન ગોઠવી વસ્તુ ઉપચય ખાતર તે કામે લગાડાયો છે ખરો. ચમત્કારોની આ રસવિભેષકતા ઉપરાંત, લગ્ન તથા લગ્નેતર પ્રશ્નોની વિવેચનાના મામાજિક સંદર્ભમાં આ પૌરાણિક સમયક્રમનું ઘટનાતત્ત્વ બુદ્ધિગમ્ય પણ નહિ બને. ભાવના તથા ઘટના વચ્ચેની આવી વિસંગતિ આ લગ્નમીમાંસક કૃતિની 'અપીલ'-અસરકારકતાને પ્રતિકૂળ નીવડે એવું બને. વળી, ચમત્કારોની આવી વિપુલતા અભિનેયાર્થ બનેકા 'જ્યાજ્યન્ત'ની દટસમસને મહા મર્મદિત કરી મૂકે ખરો.

‘દ્વાપર અને કવિની સંધ્યા’ એટલો સમયનિદેશ મળી રહે છે.

‡ અં. ૧ ; પ્ર. ૧.

† અં. ૧ ; પ્ર. ૪.

× અં. ૧ ; પ્ર. ૬.

નાટ્યતત્ત્વની માવજત અંગે બાધક નીવડતાં ચમત્કાર-આયોજન તથા ચર્ચાપ્રચુરતાથી ઊલટું નાનાલાલની કવિતોચિત પ્રતીકાત્મક માવજત કૃતિના ભાવના-પુદ્ગલને રાંપુ કરી આપતી જણાયે. ગિરિદેશની રાજકુમારી જ્યા તથા ખીણવાસી કાશિરાજના લગ્નની વિષમતાનું સૂચન આપોઆપ મળી રહેયે; ‘ધો ધો કરતી હિમગંગા આભમાંથી આવે ખીણમાં ઊતરે છે’ તેમાં જ્યાના ભાવિ કાર્યક્ષેત્ર-મેદાનનો નિર્દેશ જોઈ શકાય; અંતમાં યોજાયેલું ‘જગતની જાણવીનું ગીત’ આ હિમગંગાના અનુસંધાનમાં વિચારવું રહ્યું રાજલંસ તથા હસીના માદ્યંત પ્રતીક વડે\* નાયક-નાયિકાના પાત્રચિત્રણને કાવ્યાત્મક ઉદ્ઘાવ મળી રહેવાનો; જ્યારે ‘સરોવરને એક કાંઠે જ્યન્ત ને સામે કાંઠે જ્યા જાય છે.’ તેમાં વસ્તુ સમાપનનો અસદ્દિગ્ધ ભાવનિર્દેશ અને ધ્વનિસંકેત તારવી લેવાનો. વસ્તુ-વિકાસ વા પાત્રનિરૂપણ પ્રત્યક્ષ કરતા પ્રતીકાત્મક ઢબે આલેખવાની નાટ્યશૈલીની આ ખામિયત તેમની કવિપ્રકૃતિની નિજી નીપજ માનવી પડયે.

‘જ્યા જ્યન્ત’ નાનાલાલનાં ડહાણ ઉપરાંત નાટકોમાં નોંખી પડી આવવાનું, કેમ કે ‘દશ્ય નાટક લખવાની સૂચના’ કવિએ શક્ય તેટલી સભાનતાથી પાર પાડવા પ્રયત્ન કર્યો. જણાય છે. સંવાદ, ગીત વગેરેના આસ્વાદ પછી એટલું કહી શકાયે ખરું. ‘દશ્ય નાટકને અનુકળ ભાષાનું પોત આ નાટકમાં બનતું પાતળું રાખ્યું છે. તેમ કરવા જતાં કમાસ જગજળી થઈ ન હોય, કે વણાટ દીલો પડયો ન હોય તો સારું.’ કવિની આ બીક સાચી નથી પડી એટલું કહી શકાયે. નાના, સૂચક, પરિસ્થિતિ-અનુરૂપ, માર્મિક, વ્યંગલક્ષી તથા વ્યવહાર લઢણના સંવાદો દ્વારા આ સુવાચ્ય નાટકના ભાવપોતમાં અભિનયક્ષમતા સિંચાય છે અને તેમાંનાં ઝાંખાં-અમૂર્ત પાત્રોના આકાર બંધાય છે. ગિરિરાજ તથા રાજરાણીની,† નૃત્યદાસીની‡ તેમ જ તીર્થંગારની× ઉક્તિઓમાં સ્ફુટ થતો વિધિહાસ નાટ્યાસ્વાદ અંગે રસપ્રદ લાગવાનો.

સંવાદની જેમ નાટકનાં “ગીતોના ઢાળ પણ કેટલેક અંશે રંગભૂમિની શૈલીના રાખ્યા છે.” ‘ચાલો ચાલો, સલુણી ! રસ ફુંજ્યાં;’<sup>૧</sup> ‘જીવન જીવન મદનના મહારાજ રે’;<sup>૨</sup> ‘ગોરસ લેઈ લેઈ જાજે’ તથા ‘વેણુ લઈયે ને દઈયે હોવાની સૈયા’<sup>૩</sup> અને ‘હું તો જોગલુ બની છું મહારા વ્યાલમની’<sup>૪</sup> જેવાં ગીતો કવિની ‘ગભૂમિ-સભાનતાના નમૂના ખાતર

\* અ. ૧ ; પ્ર. ૪.

† અ. ૧ ; પ્ર. ૨.

‡ અ. ૧ ; પ્ર. ૩, અ. ૨, પ્ર. ૧.

× અ. ૨ ; પ્ર. ૭.

૧. અ. ૧, પ્ર. ૫. ૨. અ. ૨, પ્ર. ૧. ૩. અ. ૨, પ્ર. ૩. - ૪. અ. ૨, પ્ર. ૭

નોંધી શકાય તો 'વીજ્ઞાપી હો ! ઉભા જો રહો તો',<sup>૧</sup> 'એક જવાબા જલે મુજ નયનમાં'<sup>૨</sup> તથા 'ધન ગગન રહી કરે ધાર ચોર'<sup>૩</sup> તેમની કવિપ્રતિભાનાં દ્યોતક ઠરશે.

એમ કહી શકાય કે ચર્યાપ્રચુરતા તથા વચ્ચનકૃતિઓ 'જ્યા અને જ્યન્ત'ની રસલક્ષિતા તેમ જ પ્રેક્ષણીયતાને બાધક નીવડી હોવા છતાં, આ સંવાદછટ્ટા અને ગીતનિયોજને પણ કવિના આખ્યાનિ પામેલા નાટકને સૌ પેઢી સવિશેષ સાલિનય બનાવવામાં પોતાનો ફાળો આપ્યો છે, એટલે જ તખ્તાની આવશ્યકતાના ઉપલક્ષ્યમાં, ઉવિત કાપકૂપ કરી દર્શ્યોનું પુનર્સંકલન કરવામાં આવે તો નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિ રસસંતર્પણ અને રુચિરામાર્જનની બેવડી કામગીરી પાર પાડી શકે ખર્ગ.

'દશ્ય તરીકે આ નાટકની યોગ્યયોગ્યતા તો નટવર્ગે અને પ્રેક્ષકવર્ગે પારખવાની છે. મુને લાગે છે કે તે ઘણી નથી'† એવા કર્તાના નમ્ર અભિપ્રાય છતાં આ કલ્પનોત્થ ઉમિનાટકની દશ્યલક્ષ્યતા વિશે રંગભૂમિએ સાવ ઉપેક્ષા સેવી છે એમ તો નથી 'જ્યા જ્યન્ત' પરથી 'ઋષિ શુંગી', ફુબનાવી વ્યવસાયી રંગભૂમિએ તેને 'સ્પેશિયલ' દોડાવવી પડે એવી લોકપ્રિયતા અપાવી. ૧૯૪૭માં અમદાવાદના 'રૂપક સંઘ' દ્વારા તેની માલિનયના કલાચોખીન રંગભૂમિ પર પણ સફળતાથી ચકાસી જોવાઈ. ભાવકના મનશાશુ સમક્ષ ભજવાતાં રહી સાર્થકતા માનતાં કવિનાં નાટકોને રંગભૂમિના દીવા દેખાડવા એ એ 'દરે તો કપરી વાત કહેવાય; એટલે જેમ નાટ્યોચિતતા અંગે તેમ 'જભૂમિ પર પહેંચવાની મજલમાં 'જ્યા જ્યન્ત' પહેલું ઊભું રહેવાનું ! નાટ્યલેખનમાં સ્વૈરવિહારના માર્ગે વજવાને બદલે, 'જ્યા-જ્યન્ત'ની દિશામાં સભાન પ્રયત્નો કર્યે રાખ્યા હોય તો કવિના મિત્રમંડળમાં 'ખડે થયેલો' 'આધુનિક નાટકની સુધારણાનો મહા પ્રયત્ન' ઉકેલવાના દુષ્કર કાર્યમાં તેઓ અચૂક ફાળો આપી શકત એમ ભલે કેવળ એક કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં કહી શકાય પણ તે કવિની અને કૃતિની શૈલીની વિશેષતા પેટે અવશ્ય નોંધાયે.

'ઇન્દુકુમાર'ની પૂર્ણકૃતિના વચગાળામાં લખાયેલું બીજું નાટક તે 'પ્રેમકુન્ડ' (૧૯૨૨); આ વચગાળાના પ્રથમ નાટક 'જ્યા અને જ્યન્ત'માં કલોચિત રીતે વપરાયેલી પ્રતીકશૈલી પ્રસ્તુત નાટકની વિધયમાંગ્રહી માટે સાઘ્યત પ્રયોજાઈ જણાયે. પ્રેમકુન્ડ, પ્રેમારિપું,

૧. અં. ૨; પ્ર. ૪. ૨. અ. ૩; પ્ર. ૧. ૩. અં. ૩; પ્ર. ૪.

† પ્રસ્તાવના; પૃ. ૫.

§ રઘુનાથ બક્ષાભટ્ટ. વિગતવાર ઉલ્લેખ માટે જુઓ પૃ. ૩૧૬.



પ્રેમાવતી, પ્રેમમંદિર, પ્રેમપૂજા, પ્રેમ ઉત્સવ, પ્રેમગીત, પ્રેમ મન્ત્રો અને પ્રેમઆરતી-આ  
તમામ પ્રેમમગતાથી વાચક પણ કુમારીની જેમ નવાઈ પામે ખા. 'આ તો જાજા  
પ્રાન્ત છે પૃથ્વીનો' + 'વળી વળીને આ પ્રેમધેલાઓની જ સ્થાની કથની' રોના  
વાચના સ્વરૂપે પત પ્રશ્નનો સ્વિ જવાબ પામે છે 'પ્રેમપૂજાની પુન સ્થાપનાની  
કવિતા જગત આજ માગે છે અપ્રેમને પ્રેમ માની પ્રેમને નામે ઘણી ભૂતો ને ઘણા પાપ  
થયાં છે, ને થાય છે, પ્રેમવસ્તુને બદલે પ્રેમપડછાયાની પૂજા આ યુગમા પ્રતી છે'  
પ્રેમપૂજાનો કવિસહજ કાવ્યાનુકૂળ મહિમા ગાવાનું કવિને ઘેલું હતું, તેની ફાવટ પણ છે,  
પણ 'પ્રેમવસ્તુ' તથા 'પ્રેમપડછાયા' વચ્ચેના વિરાધાગિત નાટ્યતત્ત્વોને સ્વિ ચક્રાક્રી ક  
નાટ્યનિયોજિત કરી શક્યા નહિ જણાય

પ્રેમપૂજાના મહિમાથી તથા ગ્રામ નગરના સમન્વની પ્રશ્નવર્ચાથી તથા વિ  
શીલીના અનિવાર્ય તત્ત્વ જેવા ગીત-ગરબા ભજનથી વસ્તુદ્ધક ભરાઈ ગયા વિના નથી  
રહ્યું પ્રેમ મહિમાનો પુરસ્કાર કરતાં વિરેન્દ્ર-ચતન તથા ગ્રામ નગરની મસ્કૃતિના સમન્વન  
દ્વારા બનતાં કુમાર-સોહાગનો યુગલ કરતાં નિર્દોષ બાલક બાલિકાનું પાત્રયુગલ  
નાટ્યોપકારક લાગશે એ કે પ્રેમઆરતીની સોધની મુખ્ય ઘટના તેમ જ નાટ્યસ્થ ભાવના  
આ કીમાર્ચવસ્થાના પાત્રોમા પ્રયોજાઈ જણાય છે X જેટલે, અથસૂચ તથા વેદનાસભર  
મૌન વડ લોકમધને ઉપલાસ કરતાં અને સ્વારેક 'મિસ્ત્ર'ની મમગીરી બજવતાં દેવશ્રીની  
પાત્રવિભાવનાની નાટ્યોચિતતા વિકસાવાઈ નથી એમ લાગવાનું 'ઈન્દુકુમાર'ની જેમ  
પ્રારભનાબે અમેની શિથિવગતિ તથા ઘટનાણિતપનો કવિ જાત્રે બદલે વાળી આપતા  
હોય તેમ, આખરી અંકમા તેઓ ઓસામટા પ્રસંગોથી વસ્તુમમાપન ઝડપથી આટોપી  
લેતા જણાય છે, \* એમ પણ લાગે કે 'રીજા અકથી જ નાટ્યાર ભ ગોવાયો હોત  
તો પ્રમાણમાં કાંઈક રસજન્યતા જગવાત તેમ છતાં કુમારીની ઝખના દેવજાની રહસ્ય  
વાત, સોહાગનો મુગ્ધ પ્રસૂયભાવ\*\*, બાલક બાલિકાની નિર્દોષ મસ્તીફ અને વિરેન્દ્ર  
ચતનના પ્રસૂયપ્રસંગોથી સપુષ્ટ થતી અભિનેય ભાવમુદ્રિ તથા ફુલહિન્દોલાની નયનાર્મક

+ પૃ ૪૨

X 'કીમારને જ ઉછેરે પ્રેમદેવ પધારે' પૃ ૯૫

\* બાર વર્ષ પછીના વિરેન્દ્રના પુનરાગમનની મુખ્ય નાટ્યઘટના વસ્તુનિષ્પેષના અંકને  
બદલે છે કે વસ્તુસમાપનના પ્રવેશોમા આવેલાઈ છે પ્રેમ આરતીના સંઘળા પ્રસંગો પણ  
ઘટના પ્રાયુર્ધનું નિમિત્ત ગણાય

\*\* પૃ ૯૦-૯૪

ફ પૃ ૭૬-૭૭

દર્શ્યો તેમ જ 'બાર બાર વર્ધતા અગોલકારે', 'પ્રેમાનન્દ જ્યોત જાગી આજ પ્રેમમન્દિરે' અને 'જગત જૂવે રસ ઝોલે' જેવાં વિષયસંગત અને કર્ણપ્રિય ગીતોથી આ છૂટો અંક પ્રેક્ષકને મુગ્ધ કરી શકે ખરો.

અર્જુનમહિમા પૂર્વેના ગિરનાર મહિમાના નાટક 'જગન્પ્રેરણા' (૧૯૪૩)માં કવિનો મુખ્ય પ્રશ્ન આ છે : "જગન્પ્રેરણા કઈ છે ? સોનું કે સી, કે સંસાર કે જોગ, કે લોકસેવા, કે સૂર્ય કે કલ્યાણભાવના કે એ સહુનો સમન્વય?" "ગિરનાર બોલે છે જોગ ને સંસારનો સમન્વય" એવો ઉકેલ પણ તેમણે દર્શાવ્યો છે, પરંતુ જોગ અને સંસારની નાટ્યાવશ્યક દ્વિધા વિષયબદ્ધ કર્યા સિવાય જ નવયુગના 'નવનરસો' પરાક્રમ સાથે જયોતિકાને પરણાવી કવિએ જાણે બંને પરસ્પર વિરોધી ભાવનાઓ તેના પાત્રાલેખમાં સમન્વય સાધી બતાવ્યો છે. ગૃહસ્થાશ્રમનો પુરસ્કાર કરતા મુખ્ય પાત્રયુગલ સામે, પરાક્રમની બહેન—વિધવા મેઘમાળા મારફત જોગનો તથા 'મેઘમાળાના ભક્ત' બાળ બ્રહ્મચારી વ્યોમેશ મારફત બ્રહ્મચર્યનો પુરસ્કાર કરાવી નાટ્યોચિત વિષયસ્ફોટનનો પ્રયાસ થયો હોય એમ બને. પ્રભા માર્તંડના ત્રીજા પાત્રયુગમ અન્વયે દ્વિત-અદ્વૈતની ચર્ચા વણી લઈ નાનાલાલે શ્રીપુરુષ સંબંધની વિવિધાવસ્થા તથા વિચારમાળા આલેખતા રહેવાની તેમની આતુરતા અને ફાવટ દર્શાવ્યાં જણાયો. જીવનની ગંભીર ભાવનાઓની તાત્ત્વિક મીમાંસા કરતા અગમ્યનાથ, ગૌરખનાથ, કું ઓઘડનાથ તથા ભવાની વિષયસંદર્ભ પેટે નહિ પરંતુ કર્તાના વિચાર પ્રતિનિધિ તરીકે નોંધપાત્ર ગણાય. વિષયોપકારક પાત્રયોગના ઉપરાંત, 'ગિરનાર ગ્રન્થ' \*\* આલેખવા નિમિત્તે 'મહામાયાની નટી',<sup>૧</sup> 'માલિક મહેતીની મૃત્યુશ્યામ્' <sup>૨</sup> અને 'ઉપર કોટના કાંગરામાં' <sup>૩</sup> જેવાં પાત્રો પ્રસંગે પણ વણાતા આવે છે;

\* પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૩-૧૪.

કું મુખ્ય પાત્ર પણ મના પરિવર્તન નિમિત્તે ગૌરખનાથ માનસવિધાયક જેવો ભાગ પણ ભજવે છે :

'ગૃહસ્થાશ્રમ છે આશ્રમોનો વિશ્રામઘાટ',

'પાવન કર પૃથ્વીના પાયાને.' (અં. ૩, પ્ર. ૩.)

\*\* 'નરનિહને' માલિક મહેતીને અને રાવક—સ'જે ગારના ઉપરકોટને સંભાર્યા વિનાનો ગિરનાર ગ્રન્થ અધૂરો જ લેખાય.' પરક્રમ 'નવનરસો' તરીકે ઓળખાવાયો હોવાથી નરનિહ માલિકના પ્રવેશની વિષયોપકારકતા વિચારી શકાય. જુઓ : 'વસ્તુતઃ આ નાટક છે નવનરસોપાનું—સંન્યસ્ત અને સંસારના સમન્વયનું'. પ્રસ્તાવના, પૃ ૧૪.

૧. અં. ૨; પ્ર. ૩. ૨. અં. ૨; પ્ર. ૪. ૩. અં. ૩; પ્ર. ૨.

એના વસ્તુગુણ વિશે કવિનું મંતવ્ય જ લગભગ લેવું જોઈએ. 'ઉપવક દષ્ટિએ જેના તે નાટકના એ પ્રવેશો કદાચ છૂટા પડી જતા મણકા લાગશે' એટલી નબળાતા છતાં કવિની વિવક્ષા દલીલ પણ છે 'પણ એ છે હાગની કૂમતાં કલ્યાણી ઝીણવટ દષ્ટિએ નીરખનારને લાગતો કે આચાર્યના ભેદમયી પાત્ર દ્વારા એ પ્રવેશો પ્રધાન વાર્તાવસ્તુની માળામાં ગૂંથાયેલા છે'.<sup>૧</sup> આવી સ્વાભિપ્રેત યોગદોષ્ટાથી જ કદાચ કવિને નાટ્યવિધાનનો આત્મસંતોષ મળતો હશે.

નાટ્ય-ઓર્થિત્ય બદલ, પણ મની દ્વિધા સૂચવતા ગીતના દૂગથી આવતા સૂર એવા આતમ ઘેરાતા અન્ધાર'<sup>૨</sup> અને મુમધુર કાન્તમયતા ખાતર 'મહારી વાડીમાં મોં મેકે મોજાડ',<sup>૩</sup> 'બાબાના મોર',<sup>૪</sup> 'જગતના ડુંગરિયા બોલ'<sup>૫</sup> તથા 'રમતલ રમસે વહડયા'<sup>૬</sup> ગદ્યપદ લાગવાના અગાઉ લખાયેલા 'ગિરનારને ચરસે', 'અમે જોગીઓના બાગ' તથા 'જાની જોગણી'—જામા સમાવી લેવાની કવિને તક મળી તે 'ગિરનારમહિમા'ના ઉપલક્ષ્યમાં.

'અજીત-અજીતા'ના વાઘના પ્રતીક નિર્દેશથી ઊવટુ આમાં સિલના સંખ્યાગ્રામ ઉપેક્ષા મળતા રહે છે, આ ૨, પ્ર ૧માં પ્રસ્તુત વિસ્તારનું આ પ્રખ્યાત પ્રાણી પાત્ર તરીકે દેખા દે છે તે કદાચ 'ગિરનાર મહિમા' ખાતર જ! અવનત ગરુડનું પ્રતીક કલોચિત અને આર્થમ વાગવાનું, કેમ કે તેથી પણ મના મહત્વાર્માંથી તેમ જ ઊર્ધ્વગામી સ્વભાવનું કા ચોચિત ધ્વાનિસૂચન મળી રહ્યું ગણાય નાટ્યોચિત પાત્રપરિવર્તન તેમ જ ઘટના-નિરૂપણના કવિતોચિત સકેત દર્શાવતી સવાદ છટાની તેમ જ પ્રતીમયોજનની સમુક્ત લક્ષ્યવેધકતાનું લાગણિક દહાત વ્યોમેશ શીલા ગબડવે છે તે પ્રસંગ અને ઉદ્દગારમાં જડી રહેવાનું.

મેઘ	ચો વાક હતો બિચારી શીવાનો ?
	કે પાણી પૃથ્વીના પાતાળમાં *
વ્યોમ	તારા વ્યોમમાર્ગમાં ઉભી'તી એ
	ઊર્ધ્વગમનનો આડકોઠો ઘઈને
	હંધું હળવું થયું મહારુ *

૧ પ્રસ્તાવના પૃ ૧૪ ૨. અં ૧, પ્ર ૧ ૩ પૃ ૬૮ ૪ પૃ ૩૩ ૫૦

૫ પૃ ૧૨૨ ૬. પૃ ૧૩૨

\* અં ૩, પ્ર ૧ (પૃ ૧૧૩)

સામાજિક સંદર્ભ જાળવતા 'અજીત અને અજીતા' (૧૯૫૨)માં 'ઇતિહાસ અને ભૂગોળ છે, એટલું એ વાસ્તવવાદી છે. આ નાટકમાં ઇતિહાસની ને ભૂગોળની કવિતા છે, એટલું એ ભાવનાવાદી છે'\* વિષય તેમજ સ્થનાવિધાન અંગેનાં કવિમંતવ્યોમાં સૂચવાયેલા વાસ્તવવાદ તથા ભાવનાવાદના પચાસ ચર્ચાસ્પદ કર્યા વિના નહિ રહે 'કવિતા'નો સ્વાભિપ્રેત અર્થ કંઈક સંદિગ્ધ રાખી તેઓ ઉમેરે છે: 'કવિતાશૂન્ય નાટક તે તો હેમલેટ વિનાનું હેમલેટ'† કવિતા નાટકમાં ક્યારેક છંદવેશે તો ક્યારેક બહુરૂપી વેશે પ્રવેશતી રહે છે, ક્યારેક નાટ્ય નિમિષ પશુ ઘની આવે છે, એટલે નાનાબાલે કવિસહજ ઉમળકાળી નાટકમાં કવિનાને નાયકપદે સ્થાપી તે પોતાની શૈલીના ઉપવક્ત્રમાં જ.

અર્ગ્યુદપ્રવેશના ઇતિહાસ તથા ભૂગોળનો, તે તે સ્થળપ્રદેશની મુલાકાત લઈ, કવિનાપ્રચુર મહિમા સાંભળનાં—સંભળાવનાં પાત્રોમાં આ પૂર્વેની પાત્રસૃષ્ટિની કાવ્યમય સંદિગ્ધતા તથા રંગદર્શીતાના સ્થાને વધુ પરિચિત સામાજિક સંદર્ભ ગોઠવાયો જણાશે. શહેરી સભ્યતાના, નવી પેઢીના, નવચિન્તિત યુવક યુવતીઓમાં† અજીત-અજીતા નાયક-નાયિકા પડે છે એમ કવિએ માન્યું-મનાવ્યું છે તે કેવળ કૃતિના શીર્ષક દ્વારા જ બંનેના પરસ્પરના પ્રણયની ઉત્કટતા તથા ઝંખનાની વસ્તુગત પૂર્વભૂમિકા આલેખ્યા વિના, કવિ નાટકમાંનું Tragico અને ભયંકર સત્વ' નિરૂપવા આ પ્રણયી યુગ્મનું આકસ્મિક મૃત્યુ ગોઠવે છે; કવિનાં નાટકોમાં પાત્રચિત્રણની અસ્વાભાવિકતા સાવ અપ્રસ્તુત જ ગણાય! પરંતુ પ્રસ્તુત વિષયાલેખનમાં વ્યક્ત થતી જીવનદષ્ટિ આધાતજનક લાગવાની, 'લોકપ્રશ્ન કદાચ એ પૂછશે કે અજીત અને અજીતા જગત—અજીત હતાં; છતાં જીવન હારી કેમ ગયાં ....એ અવધૂતોએ મરીને જીવન જીત્યાં એ ખરું', છતાં જગતજંગ ન જીત્યાં એયે ખરું' છે. .... અજીત અને અજીતા પ્રેમથીયે અજીત રહ્યાં, માટે હાથો.'X અતિકરણ માટે આવી મનઃકવતી દલીલ આગળ ધરી

\* પ્રસ્તાવના; પૃ ૪.

† એજન; પૃ. ૫.

† આ પેઢી 'જમાનાનો જોગી' પ્રમોદ પી એચ ડી. છે અને પ્રણયભગ્ન બની તે અખાલે સ્થાયે છે તેની પ્રિયતમા વસુન્ધરા કૌમારશામ સ્થાયે છે. આ આશામ અખ ડાના અવારનવાર ઉલ્લેખમાં, વ્યક્તિગત નિષ્ફળતાની હતાશા ટાળવા વ્યક્તિએ લોકકલ્યાણની જાહેર પ્રવૃત્તિમાં કાર્યરત બનવું જોઈએ એમ અભિપ્રેત હશે, છતાં એ વિષય ચર્ચણ કર્તાના (Complex) જીવું લાગે ખરું.

X પ્રસ્તાવના; પૃ ૫

કવિ બોધ પણ તારવી આપતા જણાશે : ‘જનતાં લોક ! સૌને જીતજે, પણ પ્રેમથી  
 હારજે ... પ્રેમની હારમાં અમર જીત છે.’ પરંતુ નાટ્યના વસ્તુવાણીમાંથી આ  
 કવિઅભિપ્રેત નિષ્કર્ષ સ્વયંસ્ફુટ થતો નહિ જણાય કવિ-વક્તવ્યકૃતિમાં જ અવ્યક્ત  
 રહી જાય વા નાટ્યવિષયથી જુદી રીતે પ્રસ્તાવનામાં સ્પષ્ટ કહેવું પડે એ વિસ્મય  
 અંગે એટલું કહી શકાય કે કવિ કદાચ વસ્તુસંકલનની કોઈ પૂર્વયોજના વિના કવિસહજ  
 સ્ફુરણ મુજબ લખતા જતા હશે; વ્યવસ્થિત વસ્તુનિરૂપ વા વસ્તુવિકાસ વિના  
 તેમનું સમાપન કૃત્રિમ લાગતું આવે છે તે આ કારણે. ભલે નાયક-નાયિકા  
 નિમિત્તે નહિ, પરંતુ ગોણ પાત્રમુગ્ધ અંગે પણ વ્યક્ત થયેલા વિચારપ્રેરક અને  
 નાટ્યોપકારક વિષયપ્રશ્નની + આ ઇતિહાસ-સ્થળોનો મહિમા સ્તોત્ર ગાવા-ગવરાવવામાં  
 કવિ નાટ્યોચિત્તો દીક પણ ટ્રેજિક અને ભયંકર સત્ય નિરૂપવા આ પ્રણયી મુગ્ધનું  
 આકસ્મિક મૃત્યુ ગોઠવે છે. પાત્રવિતણની અસ્વાભાવિકતા ચર્ચવાનું અને કાવ્યોચિત  
 માવજત કરવાનું પણ વીસરી ગયા જણાયે. સામાજિક વિષય વાતાવરણના સંદર્ભમાં  
 અસંગત લાગતું હોવા છતાં અંતનું અલૌકિક ઘટનાસ્તવરૂં અને સાથે સાથે વાઘણું  
 સંદિગ્ધ પ્રતીકાયોજન\* કાવ્યમય નાટ્યપોતની વિશેષતા ઉપસાવી આપે છે એમ કહેવાય.

વિષય અને વિધાન અંગેની આ કૃતિની બે ખાસિયતો તે આ : ઇતિહાસનાં  
 સ્થળોને,† એટલે કે ભૂગોળને પણ પાત્ર તરીકે સખી નાટક લખવાની (હકીકતે તો  
 વર્ણનકાવ્યનો ઉન્મેષ દાલવવાની) આ સીપહેલી ચેષ્ટા ગણાય ! ‘Tragicને ભયંકર  
 સત્ય’ નિરૂપતું આવું અતિક્રમણ કે ક્રેસ્તાન્ત નાનાલાલમાં અન્યત્ર વાંચવા નહિ મળે.  
 નાટ્ય લેખનના પૂર્વાર્ધમાં સ્નેહભાવોની સ્વસ્થ-ચુરેખ હબી આલેખનાર નાનાલાલ પોતાની  
 આ છેલ્લી કૃતિમાં સ્નેહસંબંધની સર્વોપરિતાનો આવો નિષેધક ચિતાર આલેખે એ  
 હકીકતના સંદર્ભમાં કવિવલણના ફેરફારનો અભ્યાસ રસપ્રદ બને ખરો કદાચ.

+ ‘કહારે મટશે આ વિરોધભાસ

લગનના ને લોકસેવાના ? (અ. ૨; પ્ર. ૪. પુ. ૧૦૦)

‡ અજીત-અજીતાની ભસ્મરાશિમાંથી ‘બે સ્ફુલિંગોના તેજ ભિન્ન થાય છે... આત્મા  
 આત્મા શું બોલે એવી કો અલૌકિક જાણે એ તેજજે દો વાતો કરે છે; પુ. ૧૫૯

\* વાઘણનાં કેટલાક ઉલ્લેખો ઉપરાંત અં. ૩; પ્ર. ૨.

વાઘણનો વાસ’ નામથી ઓળખાવાયો—આલેખાયો છે.

† ‘આ નાટકમાંના ૧૭ પ્રવેશોમાંથી દશેકમાં ઇતિહાસની કવિતા છે; -પ્રસ્તાવના;

પુ. ૬.

પ્રકૃતિ તથા સંસ્કૃતિના મનન્વયનો ‘પ્રેમકુળ’માં ગૌણ રહેલો વિચારભાર ‘ગોપિકા’ (૧૯૩૫)માં મુખ્ય નાટ્યવિષય બનતો હોવાથી, પ્રસૂય અને લગ્નની મીમામાના આ પૂર્વેના કે ઇતિહાસ ભૂગોળની કવિતાના આ પછીના નાટકોથી તે વિષય વાતાવરણની બાબતમાં નોખું પડતું જણાવાનું. આ નવતર વિષય પસંદગી અંગે ગાંધીજીની ગ્રામોદ્ધારની પ્રવૃત્તિની પ્રેરણા મળી હોય એમ બને તોરણના વસંતવાટ દરમિયાન કવિને પણ ગામડાના પ્રશ્નોનો પ્રત્યક્ અનુભવ મળ્યો હશે એ વિશેષમાં આ નાટકના સ્થળ સમય તેમ જ સમાજજીવનનું વાતાવરણ સ્વાભાવિક અને નિકટવર્તી લાગે તો તેનું કારણ આ સ્વાનુભવ તથા સમકાલીન રંગો સામગ્રી ફેર થવા છતાં શૈલી ફેર જોવા ન મળે તેમાં મદદ પોતાની સર્જકપ્રકૃતિને વફાદાર રહ્યા એમ ગુણજ ઘટાવવાનાં!

આ સામૂહિક વિષયમાળખાનું વિલમ્બ પાત્ર તે સમેરિયાનો ગ્રામસમુદાય! પ્રસાદ ભૂમિમાં ગામની સીમ અને વસન્તપંચમીથી અમરનૂતીયા સુધીનો સમય ગાળો-આવી ભાવતી-જેઈતી સામગ્રીમાં મન મૂકીને વાતાવરણપોષ-ભાવપોષક ગીત, રાસ તેમ જ નૃત્ય ગોકવી ગ્રામીણ સમાજની નિજનદી પ્રકૃતિ પ્રવૃત્તિનું કાવ્યોચિત ચિત્ર આલેખવાનું મૂકે તો નાનાવાદ કવિ નહિ! એમાં વિષયગત હેતુના નાટ્ય સ્ટેટની તેઓ ચિંતા કે નહિ તે સાવ કુદરતી કવિસહજ

સંસ્કૃતિસમન્વયની ઉદ્દિષ્ટ ભાવના કવિએ નાટ્યોચિત પાત્રારોપ પામેલા અને ગ્રામોન્કર્ષ માટે મથતા તારણહાર ઉર્ફે સમેરિયાના ગુવરાજ તથા કૃતિનું નામાભિધાન કરી બાધા ગૌણ રહેતી ગોપિકાના લગ્ન દ્વારા સાંકેતિક રીતે સૂચવી જણાશે હોવા અંકમાં દજાગ ખાખી બને, વીજળી સંન્યાસિની બને, ગોપિકા રાજરાણી બને અને તારણહાર રાજવી થાય એવા આકસ્મિક-ઝડપી પાત્રપલટા-પ્રસંગપલટાથી ગોઠવાનું રાખેતા મુજબનું અસંગત અને અસ્વાભાવિક સમાપન કેવળ વિસ્મય જન્માવી શકશે અગાઉના નાટકોના મુકાબલે નવતર લાગતું ‘સ્વગતોકિત’નું કલાવિધાન પાત્રના માનસચિત્રજન્ય મનજ નહિ પરંતુ વિષય સંગત વિચારજોડીની અભિવ્યક્તિ અર્થે ઉપયોગાનું હોઈ રનનિષ્પત્તિ કે ભાવાભિવ્યક્તિની અપેક્ષા પોષાશે નહિ એ પૈકી પ્રસ્તુત વિષયસંદર્ભ અંગે તારણહારના આ ઉદ્દગારમાંથી કવિમેતલ્ય મળી રહેશે

નદીઓ સાગરને પોષે છે

એમ ગામડાં શહેરોને પોષે છે

સરિતાઓનાં મૂળની પેઠે

સંસ્કૃતિઓનાં મૂળ જરણા

છે અજોયર દેશમાં વન વગડે.

વન એટલે તપોભૂમિ.

શહેરો એટલે વિલાસભૂમિ. †

વન એટલે સાત્ત્વિકતા

અને શહેરો એટલે રાજસત્તા ‡

તથા, અધીરક શહેરો ગામડાંમાં જાય

ને અધીરક ગામડાંમાં શહેરોમાં આવે

તો જોજ જોજ માનવકલાણનો.\*

કવિને ‘પૂર્વભારત એ નામથી એક મહાકાવ્ય લખવા મનોરથ હતો’ તે ‘રાજર્ષિ ભરત’ (૧૯૨૨) નામના તેમના એકમાત્ર પૌરાણિક નાટકમાંચરિતાર્થ થયો કહી શકાય. હાથીનો ધિકાર<sup>૧</sup>, વસુન્ધરાની દસ્યુઓ પાસેથી મુક્તિ<sup>૨</sup>, મહાવાનર-સેના પર વિજય<sup>૩</sup>, નાગસંઘ પર વિજય<sup>૪</sup>, પાતાળ દેશના અન્ધાર રાજ્યમાંથી દેવાંગનાઓની મુક્તિ<sup>૫</sup>, અને જ્યહાંકા (હાથી)ની છત<sup>૬</sup>, જેવું ઘટનાપ્રાયુર્થ મહાકાવ્યોલ્લિત સામગ્રીમાંથી તેવાર મળી રહેવાથી કવિ પ્રથમ વાર કેન્દ્રસ્થ પાત્રની બહુરંગીતા આવેખી શક્યા જણાયે. વીરતા, ઉદારતા, સાહસપ્રિયતા, પ્રભુચરિત્રતા, સ્ત્રી-દાસિણ્ય તથા નરમેધ નાથ અંગેની નિપૂણતા વગેરે ગુણવૈવિધ્યમાં નાથકના પ્રભુથી કરતાં પરાક્રમી સ્વભાવ-વ્યક્તિત્વ તરફ વિશેષ ધ્યાન આપ્યું જણાયે. ભરત તથા વસુન્ધરા અંગેનાં કેવળ બે<sup>૭</sup> પ્રભુપદરેયો પણ કવિએ બહેલાવ્યાં નથી એવો વસવસો રહી જવાનો! પરંતુ આ પ્રભુપ્રસંગો દ્વારા મહાકાવ્યોલ્લિત શૃંગાર બહેલાવવાને બદલે વિનમ્ર વિનયી વીરતા તેમ જ સંવત-સુજન થીલ રસિકતા દ્વારા નાથકપાત્રની ભવ્યોદાત્તતા આવેખવાની તેમની નેમ હોય એમ બને. તેના આવા સુચરિત રાજવીપણાના પુરસ્કારરૂપે સ્વયંવરમાં વસુન્ધરાની તથા કલ્પના હાથે રાજર્ષિ બિરુદ તેમ જ રાજભુગટની પ્રાપ્તિ સાથે પ્રભુ પરાક્રમની બે પાત્રગત મુખ્ય ભાવના ચરિતાર્થ થઈ કહી શકાય; એમાં કાર્યપ્રવાહનું રસલક્ષી સમાપન પણ જડી રહેવાનું.

† પૃ. ૮૧-૮૨.

‡ પૃ. ૮૮.

\* પૃ. ૮૪.

૧. અ. ૨; પ્ર. ૧. ૨ અ. ૨; પ્ર. ૫. ૩ અ. ૩; પ્ર. ૧. ૪ અ. ૩;  
પ્ર. ૩. ૫ અ. ૩; પ્ર. ૩. ૬ અ. ૩; પ્ર. ૩. ૭ અ. ૧; પ્ર. ૨. તથા  
અ. ૨; પ્ર. ૫.

આમ છતાં, નાયક ભરતને સ્પર્શતા કેટલાક પ્રવેશો† પાત્રચિત્રણ વા નાટ્યવિધાન માટે અનિવાર્ય નહિ ઠરે. થણ પ્રત્યેક નાટકમાં ગુણપક્ષે કોઈ શૈલીવિશેષતા જાણી રહે છે, તેમ 'રાજાધિ ભરત'ની વિશિષ્ટતા તે મહાકાવ્યમાં અનિવાર્ય મનાયેલા અલૌકિક ઘટના-તત્ત્વની નાટ્યાનુકૂળ માવજત. ભરતનાં શસ્ત્રકવચ દિવ્ય છે,‡ તેનાં ધનુષ્યબાણ આભમાંથી ઊતરી આવેલાં છે× અને દેવાંગનાઓ તેની રસદષ્ટિ જગત કરે છે.\* આવા દેવાંથી મિથાણથી વીર, વિનયી તથા પ્રણયોદાત્તા નાયકનું અસામાન્ય તેમ જ લોકોત્તર મહત્ત્વ સિધ્ધ થવા ઉપરાંત નાટ્યસ્થ શૃંગાર અને વીરની સાથે અદ્ભુતની કલ્પાયિત રસમિલાવટ થતી આવે છે. પ્રમુખ પાત્રના માનસવિધાયક તરીકેની રાજેતા મુજબની કામગીરી અહીં કણ્વને સોંપાઈ જણાયે, કેમ કે ભરતને "આર્ચાવર્તનું પ્રારંભ" કહી તેની ભાવિ કીર્તિની આર્ણવાણી ઉચ્ચારવામાં, દિવ્ય શસ્ત્રકવચ ધરાવવામાં તેમ જ રાજાધિપૃદ્ધ તથા સ્વર્ગવર વેળ ઓળખ અપાવવામાં કણ્વ આગેવાની લેતા રહે છે. વસ્તુન્યયના પાત્ર વિશે આવેલા રસ લેવાય છે શકુન્તલા દ્વારા. અલગત, 'આ નાટકમાં તો તપસ્વિની શકુન્તલાના જ ભાવ'ગો તરતા ને ઊધડતા છે; ભગવાંને સોનેરી કોર ચણવી નથી. એક દષ્ટિએ આ ગ્રંથને ઉત્તર-શકુન્તલાયે કહેવાય'@ એવા કવિકથનમાં કેવળ કવિસહજ આસક્તિ—અતિશયોક્તિ માનવી રહી કેમ કે નાટ્યવિષયમાં એવું એ પાત્રનું મહત્ત્વ સિદ્ધ થયું જણાયે નહિ. કણ્વ-શકુન્તલાને સ્પર્શતા પ્રસંગો એક પ્રવેશમાં† ગૂંથાયા છે એ સંકલન વસ્તુવિકાસની દષ્ટિએ સૂચક લાગે એટલું જ.

નાટ્યપૂર્વાર્ધમાં, પ્રાસ્તાવિકમાં ભરત-મહિમા દર્શાવી, અશ્વમેધનું સૂચન કરી, માનસ-પિતા કણ્વજ્ઞપિ અને તાપસીમાતા શકુન્તલા પાસેથી આશિષ લેતા બતાવી નાયકપાત્રના સંસ્કાર, રાજકીય વિચાર અને ચારિત્ર્ય-આદર્શથી તેની વિભાવના વ્યક્ત કરી નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં તે ચરિતાર્થ કરી બતાવાઈ હોય એમ જણાયે; પ્રખ્યાત વાર્તા-વસ્તુનું કવિ વ્યવસ્થિત—કમિક નાટ્યનિયોજન કરી આપી શકે છે તેનું ઉદાહરણ તે આ 'રાજાધિ ભરત'. જોકે, ઈતિહાસ-સંદર્ભના ભરતને સ્પર્શતા સઘળા પ્રસંગો પાત્રોપકારક કે નાટ્યોપકારક જ જણાયે એમ છેક નથી.†

† અં. ૧, પ્ર. ૩; અં. ૨, પ્ર. ૨, ૩, ૪; અં. ૩, પ્ર. ૧, ૨.

‡ પુ. ૫૭. × પુ. ૫૮-૬૦.

\* પુ. ૧૧૪.

@ પ્રસ્તાવના; પુ. ૮.

† અં. ૧, પ્ર. ૪.

† અં. ૧, પ્ર. ૩; અં. ૨, પ્ર. ૨, ૩, ૪. અં. ૩, પ્ર. ૧, ૨.



કવિની વર્ણનશૈલીનો આ નાટક પૂરતો રાચત ઉપયોગ થયો હોવાથી તે સોપ ૧ બની, આ ઐતિહાસિક દ્રશ્યનાટકની પાઠ્યક્ષમતાને તાદૃશ્ય તેમ જ ચિત્રાત્મક અનરકારકતા બક્ષે છે જાણે સંસ્કૃતિની ગાથા ગાવાનો મનગમતો વિષય મળવાથી, કવિ આર્પવર્તના તેમ જ આર્પત્વના છૂટથી કીર્તિગાન ગવરાવે છે તેમા 'બલ્લજ્ઞાન ભર્યો ભારતમતિમા,' 'કાલપ્રસિદ્ધ યથોગાન' કે 'આર્પકયાનુ મહાગાન' જેવી સાચાસ રચનાઓમા ૨૬ પ કાવ્યત્વ જડે તોય શ્રમ માર્ગકાં ભાવવાહિતા તેમ જ નાટ્યસાદર્ભ બને જાળવાયાં હોય તેનું એકમાત્ર ગીત તે માનવભક્ષી દ્રસ્યુઓના વનનાચનું

હો સોમ દેવ ! આથમી મા જઈશ, કે ભરતી ડલે ભલી ?  
હો સોમ ! ત્હને પોપચેથી પીય, કે ભરતી ડલે ભલી રે

વળી, યોગીરાજ કે કલ્પવતી આર્પવાણી, શકુન્તલાનો સ્તાપ વા વસુન્ધરાની વિહ્વળતા, ભરતની સ્વસ્થતા તેમ જ સુજનતા અથવા સખીઓના મુગ્ધ શુ ગાર વિનોદની મર્મલક્ષી રસક્ષમતામાં કવિની નિજ સવાદછટા અગાઉ જેમ સફળ રહી જતાથે, તેમા લોકોક્તિના લહેકા, સાહિત્યિક વિશેષાભાસ, સંસ્કૃત વાગ્વિલાસ તેમ જ કાવ્યતત્ત્વપ્રચુર બાનીનું રોચક મિશ્રણ પણ મળી રહેવાનું

નાટ્યવિષય ભલે પૌરાણિક હો, પરંતુ સત્ત્વરૂપ આર્પત્વની નાટ્યાગબૂત ભાવના મુગલક્ષી અને અર્પાયીન માગૂમ પડે કવિ પોતાની ઈતિહાસ નિષ્ઠા સંતોષવા કદાચ, પુરાણની સદિગ્ધ સામગ્રીના 'આ નાટકની રચના પ્રધાનપક્ષના (ઐતિહાસિક સાચના) પગથાર ઉપર માંડેલી છે' એવી જાહેરાત કરી લે છે, પરંતુ પ્રસ્તુત નાટકમા કંદપના-મિશ્રિત સામગ્રીની રસોત્પાદક માવજત થઈ હોવાથી, ડું અનુગામી ઐતિહાસિક નાટકો જેવો સંશોધન મોહ હજુ નાટ્યવિધાન પર વર્થસ ભોગવતો થયો નથી એમ કહી શકાયે.

પ્રખ્યાત સામગ્રી અર્થે સંસ્કૃત દબનો નાટ્યબંધ પસંદ કરવામા કવિએ બીણી નાટ્યસૂઝ દર્શાવી છે એમ લાગે ખરું નાદી નહિ પરંતુ નટી-ચૂત્રધારની પ્રસ્તાવના તથા વસ્તુનિર્દેશ, સંસ્કૃત લઢણના સવાદો, ઉદ્બોધન, સંસ્કૃત શ્લોકો તથા (કાલ્પનુત્કમ દર્શાવતા) અવતરણો, છૂટક સંસ્કૃત વાક્ય ખંડો તથા પાંક્તઓ, સામગાતા તથા ઋષ બાળકોનાં પાત્રો, વસુન્ધરા તથા સખીઓનો શકુન્તલની યાદ અપાવતો વાણીવિનોદ,

\* પ્રસ્તાવના, પૃ ૮

ડું 'આ નાટકમાની અવન્તીનાથની કથા ઐતિહાસિક નથી, અવન્તીના મહાકવિ કાલિદાસના કાવ્યરત્નોમાના સૂચનોમાંથી પ્રસંગો ઉપજાવી બની શક્યા તે કવિતાને ૨ જે રંગીને ઉજળવિનીનો વાર્તાભાગ આમાં ગૂંથેલો છે.' પ્રસ્તાવના; પૃ ૯.

નાયકનો ધૌરેદાસ આર્વિર્ભાવ, નાટ્યશાસ્ત્રાનુસારી રક્ષાવજત, નાયકના માનસવિધાતા કણ્વ ઋષિનું ભરતવાક્યમ્ જેવું આખરી ઉદ્બોધન—આવીં નિરૂપણ વિશેષતાઓથી, મહાકાવ્યોચિત સામગ્રીના નાટકનો બાહ્યકાર તેમ જ તેનું અંતરંગ સંસ્કૃત ધારી સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવતાં જણાયે. એ વિશેષ નોંધપાત્ર એટલા માટે ગણાય કે સંસ્કૃત રચનાવિધાનની આવી ખાસિયતો તેમનાં ઇતર નાટકોમાં આટલી સ્પષ્ટ જોવા નહિ મળે. અગાઉની પ્રતીક-શૈલી અનુપસ્થિત હોવા છતાં, પાત્ર-વર્ણન, સ્થિતિસૂચન અથવા મનોભાવોનું આલંકારિક કાવ્યભાનીમાં તાદૃશ ચિત્રણ કરી આપવાનો ઉન્મેષ પણ આ કૃતિથી વિશિષ્ટ આવિષ્કાર પામે છે જાણે. કવિનાં પાઠ્યનાટકોને એવી ઓછા વત્તો 'લાભ થતો રહ્યો જણાયે. કવિનાં અશ્વસંખ્ય સાહિત્ય નાટકોમાં 'રાજર્ષિ ભરતનો સમાવેશ કરી શકાય ખરો.

શુદ્ધ ઇતિહાસને વફાદાર રહી લખાયેલું મોગલ 'નાટકમાલા'નું પ્રથમ નાટક તે 'જહાંગીર-નૂરજહાન' (૧૯૨૮). 'જહાંગીર-નૂરજહાન એટલે દાંપત્યની માણ . ....' \* 'ર'ક કે રાય, દુનિયાના કોઈ દંપતીએ એટએટલાં જીવન માણ્યાનું ઇતિહાસ ઉચ્ચરતો નથી. શહેનશાહી જાણેજવાહીનાં સોળ વર્ષમાં એમણે સોળ અવતાર જાણે માણી હીંધાઈ નાટકના મુખ્ય પ્રવેશોમાં આ મોગલ યુગલના મુગ્ધ પ્રણયના, સુખી દાંપત્યના તથા ગ્રીક સ્વસ્થતાના સોળ અવતારના કાવ્યાલંકૃત ચિત્રમાં, † દાંપત્યની માણ 'ના રસુકારથી નાટ્યારંભ તેમ જ વસ્તુ-સમાપન પ્રયોજ્યા હોઈ રસલક્ષી એકમૂત્રતા જળવાઈ રહી કહેવાય ; પરંતુ નાયકપાત્ર જહાંગીરના પ્રણયેતર જીવનના ઇતિહાસશુદ્ધ પાત્ર પ્રસંગની પ્રચુરતાથી આ પ્રણયવસ્તુની નાટ્યોચિતતા અસ્તવ્યસ્ત બનેલી પણ જણવાની. અ. ૧, પ્ર. ૬ માં ખીચેખીચ ખડકાવેલી ઘટના પૈકી બે નોંધપાત્ર પ્રસંગો તે જહાંગીરની ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ ન્યાયબુદ્ધિ અંગેના. પોતાના મિત્ર મિરઝા સઈદને ગુમાવીને પણ નિસંતાન બનેલા વૃદ્ધ માબાપનો ન્યાય ચૂકવવામાં† કે દિપ્તિ પત્નીનો વા પોતાનો ખ્યાલ કર્યા વિના 'આંખને સાટે આંખ ને કાનને સાટે કાન'નો ન્યાય ચૂકવી 'મધ્યયુગના ન્યાયની પડખા' દાખવવામાં જહાંગીરની મુખ્ય નિષ્ઠા વ્યક્ત થાય છે તે 'ઈન્સાફની બાદશાહી' સ્થાપવાની. આવા ઐતિહાસિક ગૌરવમાં ક્યારેક માનવીય રંગોની મેળવણી થતી આવે છે તેનું ઉદાહરણ તે અ. ૨, પ્ર. ૨. જહાંગીરના

\* પૃ. ૧૪.

† પૃ. ૨૫.

† '...મિત્રને માટે રીંછ

પણ પ્રજાને માટે ઝૂંચી શુ'. (અ. ૧, પ્ર. ૬ : પૃ. ૯૬)

ઐતિહાસિક વ્યક્તિત્વના સંદર્ભમાં તેની ધાર્મિક નહિ પરંતુ રાજકીય પદવસૂત્રોના પ્રસંગ\* નોંધપાત્ર ગણાય.

મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહના પ્રભુપ્રસંગોમાં અને કવિની સૂક્ષ્મ પ્રભુભાવના નિમિત્તે પ્રધાનપદ ભોગવે છે નૂરજહાન; એ અંગેનું કવિ પ્રમાણ આ : ‘નૂરજહાન જીવન ભરની જહાંગીર ચાલતી ગુણ-ઓશિંગણ હતી એ ખરું, જહાંગીરચાહ તેા ઈતિહાસભરના નૂરજહાનના ગુણ ઓશિંગણ છે નૂરજહાન એટલે દુ ખસુખની તડકી છાંયડીમાં જહાંગીરની જીવનવિધાત્રી, ફ પતિ ચેર અકુશાનના મૃત્યુ પછી પાંચ પાંચ વરે’ પણ જહાંગીરની પ્રિયતમા બનતા ખચકાતી પરંતુ જહાંગીરના મૃત્યુ પછી સોળ સોળ વર્ષ સુધી તેની જોગણ બની રહેતી નૂરજહાન જહાંગીરના ‘ભયંકર મનદવાડ’ વેળા બાદચાહને જિવાડવા મથવા ‘માનુકૃત્ય’ બળવે છે ; રાજકીય અચાનિની દ્વિવિધ ઉપાધિમાં સ્વસ્થ રહી, બાધા રાખી, લાડ કરી, બાદચાહની ઘરાબબાઝી ઝોછી કરાવે છે; ચતિભક્તિ અને શાધ્યા-આસ્થા ઉપરાંત મગ્નબતને મહાત કરી બાદચાહને ઉગારી લઈ તે રાજદ્વારી નિપુણતાનો પરિચય આપે છે. ‘કાશ્મીરનો જીવન મહોત્સવ’ ના દાંપત્ય જીવનની પૂર્ણાવૃત્તિ પછી, ફકીરચાહની સૂક્ષ્મ પ્રેમભાવનાની પરખે ભવ્ય કરુણ વાતાવરણમાં, તે ‘પ્રેમ દર્શન’ પામે છે:

કન્દરચાહ સાચ્યા હતો.

આજે અમારા બાદચાહી વિવાસ નથી ત્યજારે,

ભાગ્યની ભવ્યકથા આશમ્યા પછી,

પ્રેમની પરમ અવસ્થા હું માણુ છું,

જયહાં જયહાં જોઉં છું

ત્યાહાં મહારો જહાંગીર જોઉં છું.\*\*

આમ, મુગલ પ્રભુશીઓના પાત્રાલેખનાં વિવિધ પાસાંનાં જીવંત ચિત્રણ નિમિત્તે કવિએ કલમ કસબ દર્શાવવાની તક ઝડપી એમ કહેવાય ; એમ પણ કહી શકાય કે કવિએ ઈતિહાસ વિગતની વિતા ગોણ રાખી, ઉપલબ્ધ નાટ્યાનુકૂલ સામગ્રીમાંથી કેવળ નૂર જહાંગીરના પ્રભુ દાંપત્યના વસ્તુતંતુને અનુલક્ષીને પ્રસંગ-પસંદગી તથા સ્કલન યોગ્યતા દેખ તેા ઉમદા અને ચિત્તાકર્ષક કરુણ પ્રભુપકથા (Romantic Tragedy) ની શક્યતા

\* અં. ૨, પ્ર ૬.

ફ પ્રસ્તાવના પૃ. ૨૮.

\*\* અં. ૩, પ્ર. X ૬. પૃ. ૨૫૩.

રહેત, પરંતુ નાટ્યવિધાનની વિચારણાના ઉપલક્ષ્યમાં કવિના દૃષ્ટિબિંદુનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના નહિ ચાલે. 'આ નાટકમાલામાં' શું ઈતિહાસ છે ? ના, કવિતા છે ? ના આ તો ઈતિહાસની કવિતા છે† 'અજીત-અજીતા'ની ઈતિહાસ ભૂગોળની કવિતાની સરખામણીમાં આ નાટકમાલાના પ્રથમ નાટકની ઈતિહાસ કવિતા રોચક-સ્વલક્ષી લાગવાની ખરી, પરંતુ ઐતિહાસિક સત્ય તથા કાવ્યોચિત્ત બાનીના 'વિરલ સમન્વય' એજિ નાટ્યોપકારતા ન જેવી સ્ફુટ થઈ જણાયે ઈતિહાસ વિગતને સત્ય તરીકે લેખી તેને પ્રાધાન્ય આપવાનું તેમનું વલણ 'ચર્ચા ભરત'ની કંપને ચિત્ર માવજત કરતા ઘણું જુદું લાગે વળું, ઐતિહાસિક સામગ્રીની નાટ્યોચિત્ર માવજતની મુનશી રોડીના સદર્ભમાં આ કાંઈક અત્યાધુનિક પ્રત્યાઘાત જેવું પણ લાગે વળી, કવિનો તદ્દવિષયક મત પ્રમાણમાં પૂર્વગ્રહી પણ હર તો નવાઈ નહિ. 'અસત્યોના પાયા ઉપર ધનગરા રોપવા એ ઈતિહાસે નથી, કલ્યાણે નથી, કે કવિતાયે નથી' ‡ કલા કે કવિતાના આધારભીજ સમ્રી કંપકતાને અસત્યને નામે ફગોળી દેવાય તો કેવળ ઈતિહાસ (એટલે, કવિના મતે સત્ય) બનેનું સર્જન-સાધન બની શકે એવું કવિ તાત્પર્ય તર્કશુદ્ધ નહિ લાગે. 'ઐતિહાસિક નાટકમાં, ઐતિહાસિક નવલકથામાં, ઐતિહાસિક મહાકાવ્યમાં મુગદર્શન અને પાત્રદર્શન સાચા જ હોવાં જોઈએ ઐતિહાસિક વાર્તાવસ્તુ કથાવિષય તરીકે સ્વીકારતા જ કલાકાર એટલી કલાસ્પતત્રતા ખુલે છે\*\* એ કવિ મંતવ્ય પણ તેમના કંપનાર ગી, ભાવપ્રધાન તથા ચિત્રનપ્રચુર ઐતિહાસિક નાટકોના 'મુગ દર્શન' તથા 'પાત્રદર્શન'ને યથાવત્ લાગુ પાડી શકાયે નહિ જેમ નાટ્યોચિત્ર કલ્પકતાથી તેમ કાવ્યાનંકૃત રસોપચારથી ઈતિહાસ-સામગ્રીના દ્વિવિધ 'દર્શન' 'સાચા' રહ્યાં છે એમ પણ કહી શકાયે નહિ હમીકતમાં તો પ્રત્યેક સર્જકને રસનિરૂપિતિ તેમ જ અર્થસાધકતા અર્થે પોતાની નિરૂપણપદ્ધતિમાં કલ્પોચિત તરતીઓ પ્રયોજવાની રહે છે ખુદ કવિએ

---

\* આ નાટકમાલા પરત્વેની સંશોધકસહજ ઈતિહાસનિષ્ઠા ઉપચિત અર્વાચીન વલણ પણ લક્ષમાં લેવા જેવું છે 'આ બાદશાહનામામાં ન્હાની મોટીભૂલે રહી ઘડે - પણ આ નાટકમાલાનો મધ્યવર્તીહેતુ તો બૂલ નથી જ કે એક હિન્દુનો ઈસ્લામને સ્થાનજવા સ્થમજવવાનો આ એક સાચા દિલનો સદૃશ્ય છે ઈસ્લામને ન ઓળખવો એ હિન્દુને કે હિન્દુત્વને ન ઓળખવું એ ઈસ્લામને ક્યાં સુધી પાલવશે ?' બાદશાહનામાનો ઉપોદ્ધાત, પૃ. ૧૪.

† 'બાદશાહનામાનો ઉપોદ્ધાત, પૃ ૨૨

‡ પ્રસ્તાવના ; પૃ ૩૦

\*\* 'બાદશાહનામાનો ઉપોદ્ધાત', પૃ ૧૪.

નાટકમાં પ્રચલિત દામોદા ગીતો—ગુણવત્તા તેમ જ પાત્રોચિત પ્રસંગોચિત નાટ્યસદ્ભાવની ચિતા કર્યા મિવાય જ—ગૂંથી લઈને ઈતિહાસને રનદામ તેમ જ કાવ્યમંદિત રસાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમાથી કવિની ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ નો સૂચક નમૂનો મળી રહે છે આ સંખ્યાબધ ગીતોમાં, ‘જમનાને કાકડે કળાયેલ મોરલો’<sup>૧</sup> અને ‘આ કમળોની કુંજમાં છુ ભૂલી પી’<sup>૨</sup> નાટ્ય-કીર્તિના ખાતર તથા ‘મીઠો મોરલો રે ! મહારી દેલભાનો કંધ’<sup>૩</sup>, ‘હો મહારે જાણુ પેલે પાર’<sup>૪</sup> અને ‘હુ હુ છુ કુંલડે કુંલડે જનામી નામ તણડ’<sup>૫</sup> ભાવ તથા ગુણની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર ગણાય. ઈતિહાસપ્રમિલ મોગલ પ્રભુચીઓના પ્રાપ્ત—દાપત્તના કાબર ગી ચિતાર અંગે તથા કવિની વચાસ્પદ ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ ના નમૂના તરીકે ‘જહાગી—નૂરનહાન’ વચાનું રસવું જોઈએ

મોગલ નાટકમાળાની બીજી કૃતિ ‘શાહનશાહ અન્ગશાહ’ (૧૯૩૦)માં વિશ્વલક્ષમાં જણાવ્યા પ્રમાણે ‘અકબરી યુગ ભેદો’ ત્યાંથી માંડીને ‘અન્તર્નટિક’માં અકબરનું રૂડ સ્વર્ગારોહક સંચરે છે ત્યાં સુધીના અન્ગરના અગત તેમ જ જાહેર છવનના સંઘના મખ્યામધ પ્રસંગો\* આલેખી કવિ જાણે પોતાના જાદરો પાત્ર પ્રત્યેના મમત્વથી પ્રેરણ, ઐતિહાસિક સંશોધન રતની અદાથી તેનું વૈવિધ્યસભર વ્યક્તિત્વચિત્રણ કરી આપતા જણાય છે અકબરની ઉદારતા, પર્શવીરતા, દાનવીરતા, યુદ્ધવીરતા, દુરદેશીતા, સ્ત્રીદાસિદ્ધ, મમત્વશ્યાવના, જિજ્ઞાસુપ્રકૃતિ, પ્રેમમભર માનવતા તેમ જ શત્રુસન્માન જેવા ઈતિહાસ પ્રમિલ ગુણોનું કાલછગથી ચિત્રણ કરવામાં ખાનાચાલે નાટ્યાવશ્યક સકલનની ઉપેક્ષા કરવા ઉપગત નાટ્યપ્રતિકૃત તેમ જ નાટ્યનિર્ગત પ્રાણોનું કેવળ ઈતિહાસ-ક્રમમાં દરનાવેજી સકલન કરી આપ્યું છે કું નાટ્ય સામગ્રીના પ્રસંગોની પર્મદગી તેમ જ નૂંટલા

૧ પુ ૩૫

૨ પુ ૧૪૯

૩ પુ ૧૧૯

૪ પુ ૧૬૦

પ્રસંગોની ગૂંથણીની બેવડી કસોટીમાંથી પાર ઊતરવા કવિ ક્યારેય ઉત્સુક હોતા નથી, તેમાં વળી ઉત્કટ ઈતિહાસનિષ્ઠા ભળે છે. બિનજરૂરી પ્રવેશોના અકલન ઉપરાંત વસ્તુ સમાપન રસવિશેષક બન્યું હોય તો તે આ કારણે અકબરના રૂઢને સ્વર્ગે પહોંચાડવાની ચિંતા કર્યા વિના અથવા એવું કવિકર્તવ્ય બજાવ્યા વિના, ‘એકલવાયો બાદશાહ’ની અકબરની એકલતાની હૃદયસ્પર્શી અભિવ્યક્તિ સાથે, તેના બરુર ગી પાત્રચિત્રણની કલોચિત્ત પરકોટી સાધી લઈ, ત્યાં અં. ૩, પ્ર. ૫ સાથે વસ્તુસમાપન યોજાયું હોત તો ભાવ તથા રસની ચિંતાકર્ષક નાટ્યક્ષમતા જળવાઈ રહેત, પરંતુ પાત્ર પ્રસંગના પથાર વગર, કવિએ જાહેમલ-પૂર્વક એકઠી કરેલી ઐતિહાસિક સામગ્રીનો વાચકને લાભ કેવી રીતે મળત ? આમ, ઈતિહાસ અંગેના સસૌધકસહજ અભિગમ તેમ જ કવિસહજ આયોજન નાટ્યાનુકૂળ સામગ્રીમાં પણ નાટ્યાયો—નાટ્યાસ્વાદ નથી સ્ફુટ થવા દેતા કે નથી વિકસવા દેતા વસ્તુત ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ને કાવ્યઘટકત ચરિત્રગ્રથ વા દસ્તાવેજી કાવ્યરૂપક તરીકે ઓળખાવવું ઠીક પડે.

છતાં ઝીણી નજરે જોતા, પ્રવેશોના પ્રવાહ પથારમાંથી, અકબરની ઉગ્રતા તથા ઉદારતા એકસાથે વ્યક્ત કરતાં અ. ૧, પ્ર. ૪માં તેમ જ ‘અકબરશાહના દિવસ આશર્યો’ તે વેળાની માનવસહજ લાગણીઓની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિનાં અં. ૩, પ્ર. ૫માં નાટ્યતત્ત્વપોષક અભિનયક્ષમતા જળવાઈ જણાશે ખરી.

પાત્રલક્ષી ચરમસીમાના મોકા આગળ, અકબરની જીવનસંધ્યાના આ વિષાદભર્યા ઉદ્દગારો :

‘બાદશાહની બાદશાહ નગરી

આજે છે ઈતિહાસનું એક સ્મશાન ’

અને, ‘અકબરશાહના જીવનભાવે શત્રિ પડી’ તે પછીની કઠણ હતાશા

‘બાદશાહ સહુનેજાતો,

મૃત્યુ બાદશાહને જીતશે

તુને હું જાતો, મૃત્યુથી ધાર છું’

અને મરણોન્મુખ વેદના

‘યાકયો હવે ઝીંદગીની ઝિયારતથી ,

યાકયો—ઓ ! યાકયો છું ચાલી ચાલીને.’

નાટકમાં પ્રચલિત ઢાળોનાં ગીતો—ગુણવત્તા તેમ જ પાત્રોચિત-પ્રસંગોચિત નાટ્યમંદર્ભોની વિતા કર્યા સિવાય જ—ગૂંથી લઈને ઈતિહાસને સ્પર્શતે તેમ જ કાવ્યમંદિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમાંથી કવિની ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ નો સુંદર નમૂનો મળી રહે. આ સંખ્યાબંધ ગીતોમાં, ‘જમનાને કાંદો ઝાપેલ મોઝા’<sup>૧</sup> અને ‘આ કમળોની કુંડમાં લું ભૂંડી પડી’<sup>૨</sup> નાટ્ય-ઐતિહાસિક ખાતર તથા ‘મીઠો મોરલો રે ! મહારી દેલબનો કંઈ’<sup>૩</sup>, ‘હો મહારે જાવું પેરે પાર’<sup>૪</sup> અને ‘હુ હુ છુ હુલડે હુડે અનામી નામ ત્યાડું’<sup>૫</sup> ભાવ તથા ગુણવત્તાની દ્રષ્ટિએ નોંધપાત્ર ગણાય. ઈતિહાસપ્રસિદ્ધ મોનલ પ્રમુખીઓના પ્રમુખ-દાંપત્યના કાવ્યરંગી ચિતાર અંગે તથા કવિની ચલાસ્પદ ‘ઐતિહાસિક કવિતાકલા’ ના નમૂના તરીકે ‘જાંગીર—નૂરજહાન’ વચાનું સંકુળ જોઈએ.

મોનલ નાટકમાળાની બીજી કૃતિ ‘સાધનશાલ અકબરશાહ’ (૧૯૩૦)માં વિકલ્પકમાં જણાવ્યા પ્રમાણે ‘અકબરી યુગ બેદો’ ત્યાંથી માંડીને ‘અન્તર્નાટક’માં અકબરનું રૂડું સ્વર્ગચોકે સચરે છે ત્યાં મુખીના અકબરના અંગત તેમ જ બહાર જીવનના સઘળા સંખ્યાબંધ પ્રસંગો\* આલેખી કવિ જાણે પોતાના આદર્શ પાત્ર પ્રત્યેના મમત્વથી પ્રેરણા, ઐતિહાસિક સંલોધનકારની અદાથી તેનું વૈવિધ્યગભર વ્યક્તિત્વચિત્રણ કરી આપતા જણાય છે. અકબરની ઉદારતા, ધર્મચીરતા, દાનવીરતા, યુદ્ધવીરતા, દુરદેહીતા, સ્ત્રીદાસિદ્ધ, મમત્વપ્રભાવના, નિઃશયુષકૃતિ, પ્રેમસભર માનવતા તેમ જ યગ્યસન્માન જેવા ઈતિહાસ પ્રસિદ્ધ ગુણોનું કાચછટાથી ચિત્રણ કરવામાં નાનાપાલે નાટ્યાવશ્યક સંકલનની ઉપેક્ષા કરતા ઉપરાંત નાટ્યપ્રતિકૃત્ય તેમ જ નાટ્યનિર્માણ પ્રત્યેના કવેલ ઈતિહાસ-ક્રમમાં દસ્તાવેજ સંકલન કરી આપ્યું છે કે નાટ્ય મામગ્રીના પ્રસંગોની પસંદગી તેમ જ ચૂંટેલા

૧. પૃ. ૧૫૫.

૨. પૃ. ૧૪૯.

૩. પૃ. ૧૧૯.

૪. ૫. પૃ. ૧૬૦

\* છતાં કવિ લખે છે : ‘અકબરી ગુગના પ્રધાનરંગો આ નાટકમાં પૂર્ણ છે, ગોણ રંગો નથી પૂર્ણ.’ પ્રસ્તાવના; પૃ ૧૮. પરંતુ કવિએ તો ‘ગોસુરંગો’ને પણ પ્રાધાન્ય આપ્યું જણાયે.

ફ ‘કવિતા અને ઈતિહાસનું મિલન’ નામના અભ્યાસ લેખમાં શ્રી. અ. મ. રવળ નાટકની સંકલના માટે ‘તોરણશીલી’ કે ‘ચાલીશીલી’ જેવાં વિશેષણો સૂચવી, વિ. ક. વૈદ્યના ‘પ્રસંગચિત્રોનો હારણ’ શબ્દ પરથી ‘હારણ શીલી’ જેવો શબ્દ પણ પ્રયોજે છે જુઓ : ‘સાહિત્યવિહાર’; પૃ. ૬૬-૬૭ની પાદટીપ.

પ્રસંગોની ગૂંથણીની બેવડી કમેઘીમાથી પાર ઊતરવા કવિ ક્યારણ ઉત્સુક હોતા નથી, તેમાં વળી ઉત્કટ ઈતિહાસનિષ્ઠા ભળે છે. બિનજરૂરી પ્રવેશોના આકલન ઉપરાંત વસ્તુ સમાપન રસવિશેષક બન્યું હોય તો તેના કારણે અકબરના રૂઢને સ્વર્ગે પહોંચાડવાની ચિંતા કર્યા વિના અથવા એવું ઝવિર્કર્તવ્ય બળવ્યા વિના, ‘બાદશાહો બાદશાહ’ની અકબરની એકલતાની દૃઢરૂપથી અભિવ્યક્તિ સાથે, તેના બરુર થી પાત્રચિત્રણની કલોચિત પરાકોટી સાધી લઈ, ત્યાં અંત, પ્ર મ સાથે વસ્તુસમાપન થોળ્યું હોત તે ભાવ તથા રસની ચિત્તાકર્ષક નાટ્યમતા જળવાઈ રહેત, પરંતુ પાત્ર પ્રસંગના પથાર વગર, કવિએ જાહેર પૂર્વક એકઠી કરેલી ઐતિહાસિક સામગ્રીનો વાચકને લાભ કેવી રીતે મળત. આમ, ઈતિહાસ અંગેનો સંશોધકસહજ અભિગમ તેમજ કવિસહજ આયોજન નાટ્યાનુકૂળ સામગ્રીમાં પણ નાટકાસો—નાટ્યાસ્વાદ નથી રહ્યું, ટથવા દેતા કે નથી વિકસવા દેતા વસ્તુત ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ને કાવ્યપદ્ધત ચરિત્રગ્રંથ વા દસ્તાવેજી કાવ્યરૂપક તરીકે ઓળખાવવું ઠીક પડે.

છતાં બીણી નજરે જોતા, પ્રવેશોના પ્ર ભ પથારમાંથી, અકબરની ઉગ્રતા તથા ઉદારતા એકસાથે વ્યક્ત કરતાં અ ૧, પ્ર ૪માં તેમજ ‘અકબરશાહનો દિવસ આશર્યો’ તે વેળાની માનવસહજ લાગણીઓની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિના અંત, પ્ર ૪માં નાટ્યતત્ત્વપેષક અભિનયમતા જળવાઈ જણાયે ખરી.

પાટલની ચરમસીમાના ચોકા આગળ, અકબરની જીવનસંધ્યાના આ વિપાદભર્યા ઉદ્ગારો

‘બાદશાહનો બાદશાહ નગરો

આજે છે ઈતિહાસનું એક સ્મધાન’

અને, ‘અકબરશાહના જીવનમાંથી ચાંચ પડી’ તે પછીની કંઈક હતાશા

‘બાદશાહ તલુનેજીત્યો,

મૃત્યુ બાદશાહને જીત્યો

તુને હું જીત્યો, મૃત્યુથી બાર છું’

અને મરણોન્મુખ વેદના

‘યાકયો હવે ઝીંટગીની ઝિયારતથી,

યામ્મો—ઓ ! યાકયો છું ચાલી ચાલીને’



ઈતિહાસમાં અસામાન્ય ઠરે તેવા વિભવ સિદ્ધિ મેળવ્યા પછીના, સમ્રાટશ્રોષ તથા નરશ્રોષના અંતિમ સ્વરૂપવિદારક ઉદ્દગારોની દર્દીલી તેમ જ ભાવવાહી સ્વગતોક્તિ ગુજ્જતી નાટ્યસાહિત્યમાં પાદગાર તેમ અનન્ય દરી શક્યે. આવા નાટ્યોચિત મોકા પર કાર્યપ્રવાહ આટોપી લેવાયો હોત અને વસ્તુસંકલનમા-નાટ્ય ઔચિત્ય જળવાયુ હોત તો પાત્રપ્રધાન કારુણ્યગર્ભ નાટકનો આદર્શ કવિ આંબી શકત ખરા

પરંતુ આવા નાયકપાત્ર પરત્વે ધ્યાન કેન્દ્રિત થવાને બદલે પ્રસંગપ્રાયુર્ધમાં કવિનું લક્ષ અટવાનું રહ્યું હોવાથી પાત્રસખ્યાનો ડાયરે જામ્યો જણાયે ! બહુધા તો એવું બને છે કે દર નવા પ્રવેશે નવું પાત્ર ડેકાય છે અને વસ્તુનુંનુમા ફરી વાર ભાગ્યે જ દેખા દે છે. અલબત્ત, આ પૈકી શેખમુબારક, આમેરનાથ, જોગન્દરપુરી, નરહરિ કવિ, બિંદીની તથા કવિ જેવાં પાત્રો અકબરના આદર્શ પાત્રની કેટલીક ખાસિયતો ઉપસાવી આપતા રહે છે તો અનારકલી, કવિરાજ, ચણા પ્રતાપ કે હકીરચાહનાં પાત્રો નાટ્યાવશ્યક વિરોધભાવ દ્વારા વસ્તુનુંનુને સચેત રાખતા આવે છે

કવિની નાટ્યછટામય સંવાદભાનીના કારણે કેટલાક મોકા અભિનેયાર્થ લાગશે. અકબરનાં ચિંતન સવેદન, તેની ઉદારતા દાખવતા ઉદ્દગારો, વિવિધ ધર્મનાં દાર્શનિક કથનો—સૂત્રો, દિને ઈલાહીના કથમા, આશીર્વાચનો તથા ઉદ્દેશોધનો તેમ જ મુલ્કવણિને પણ કવિની શકિતનો લાભ મળ્યો છે. શીશીમા ઉદ્દે—ફારસી શબ્દો વાતાવરણના સાતત્ય ખાતર જ છૂટથી વપરાયા હશે. વળી, મિતાસરી, સૂત્રાત્મક વાક્યખંડો, અર્થસંકુલ શબ્દપ્રયોગો તથા પ્રસંગોપાત નવા શબ્દો ઉપજાવી લેવાની વૃત્તિને લીધે કવિ સવાદોમા અસરકારક નાટ્યછટા પ્રયોજી શકે છે

પ્રચલિત તેમ જ અર્વાચીન ઢાળોના ગીતો, ભજન, ચસગ, ગઝલ, કબ્લાલી, કવિત વગેરેથી નાટ્યસ્થ ઈતિહાસ કવિતાવર્ણો અને રંગદર્શી બનેલો લાગ્યા વિના નહિ રહે ત્વરિત અસર નિપજવતાં ખીચોખીચ કાવ્યમય સૂચનોથી કવિના પાક્યનાટકોનું ભાવનાપોત રસપ્રદ અને સમૃદ્ધ બનવા ઉપરાંત તજજન્ય ચિત્રાત્મક તાદરશતાથી ભાવકની મનોભૂમિ પર તે રમમાણ થતું રહે છે

કરુણ કૃતિના નાયકને છાજે તેવું પાત્રચિત્રણ, કેટલાક નાટ્યસમ મોકા, અસ્ખલિત કાર્યપ્રવાહ, ભાવવાહી સ્વગતોક્તિઓ તથા સુઘટ સંવાદોની નાટ્યછટા વગેરેથી આ કૃતિનું અભિનેય પાસું ઊંચું રહ્યું નહિ જણાય એટલે ‘જ્યા-જ્યાત’ ઉપરાંત આ ઇતિહાસિક નાટકને પણ સુસંકલિત કરી શિષ્ટ—શૈક્ષણિક રંગભૂમિ પર ચકાસી, તેને અભિનય તથા

અભિરુચિના સંવર્ધન-સંમાર્જનની ઉપેક્ષિત છતાં ઉપયોગી કામગીરી એજે ખપમાં લઈ શકાય. §

મોગલ ઇતિહાસનાં બે નાટકો પછી હવે ગુપ્તકાલીન ઇતિહાસનાં વીર-વીરોના સ્નેહનાં બે નાટકો ઉલ્લેખવાનાં રહેશે. ‘સંઘમિત્રા’ (૧૯૩૧)માં શીર્ષકથી ઊલટું કેન્દ્રસ્થ પાત્ર છે ‘દેવાનાંપ્રિય પ્રિયદર્શી’ ચ વર્તી મહારાજ અશોકવર્ધન ધર્મરાજ ભિક્ષુગતિક† નામક પાત્ર તથા નામકરણ અંગેની આ અસંગતિથી કવિ ચોતે પણ મૂંઝવણ જણાવે, કદાચ આ કારણે જ તેઓ ‘વિષયસ્ફોટન’ લખવા પ્રેરાયા હશે: ‘આ નાટક વાંચતા વાંચકને પ્રથમ પ્રશ્ન એ થશે કે આ તે સંઘમિત્રાનું નાટક કે અશોકદેવનું? §§ કવિએ તેનો શબ્દાળુ જવાબ જાકથી સ્વાભિપ્રેત તારણ કાઢી આપ્યું છે: ‘મૂળે તો વાચક ! ભાઈને બહેનના અનામી ભાવનું આ નાટક છે !\*\* આમ છતાં, સુજ વાચક તો કૃતિના નામકરણમાં કવિના કોમળ હૃદયે વીરીવાત્સલ્યનું ઋણ ચૂકવ્યું છે એમ માનવા લલચાવાનો.

‘વિષય સ્ફોટન’ ની પ્રસ્તાવનાના માર્ગદર્શન વિના અશોકને લગતા પ્રસંગપથારમાં ભાગ્યેજ સંઘમિત્રા તરફ વાચકનું ધ્યાન દોરાય. ‘મહારાજ અશોકવર્ધનની ઇતિહાસવાર્તા લાંબી નથી કે અટપટી નથી ..... અશોકદેવે કલિંગ દેશ જીત્યો, મહાસંહાર કીધો, પ્રજાતાપ થયો, ભિક્ષુગતિક થયા. અશોક દેવે ધર્મયાત્રાઓ કીધી, વિહારો રચાવ્યા, ધર્મમહાસભા ભરી, ને બૌદ્ધ ધર્મને જગત-ધર્મ કીધો ..... મહેન્દ્ર સંઘમિત્રાની કથા ઉમેરાય એટલે અશોક-દેવની જીવનવાર્તા પૂરી થાય! X એટલે સંઘમિત્રાનું પાત્ર અશોકની કેવળ ‘જીવનવાર્તા’માં થોડુંક મહત્ત્વ ધરાવે છે એટલું જ.

‘મેઘાડ’બર ચીતર્યા વિના મેઘધનુષ્યની રંગલતા ચિતરાય તો અશોકદેવનો મહિમામેઘ ચીતર્યા વિના સંઘમિત્રાની ધર્મરેખા ચીતરાય\*\* એવા કવિકથનને ભગિનીપ્રેમ-પ્રેરિત અત્યુક્તિ માનવી રહી, કેમ કે કવિએ મૂળે અશોકનો ‘મહિમામેઘ’ ચીતરવાનો અભરખો

§ કૃતિગત અભિનયક્ષમતા તથા તખ્તાક્ષમતાથી પ્રેરાઈને કી. ચન્દ્રવદન મહેતાએ ‘કવિકી ન્હાનાલાલનાં નાટકો અને શાહનશાહ અકબરશાહની રંગભૂમિ રજૂઆત’ (૧૯૫૮) નામની પુસ્તિકામાં વિસ્તૃત છણાવટ સાથે આવું સંકલન કરી દેખાડ્યું છે.

† કવિએ પ્રયોજેલું અશોકનું ‘સંપૂર્ણ નામાભિધાન’ † (પૃ. ૩૦)

§§ ‘વિષય સ્ફોટન’; પૃ. ૧૩.

\*\* એજન; પૃ. ૨૪.

X એજન; પૃ. ૧૩.

\* ‘વિષયસ્ફોટન’; પૃ. ૧૭.

રાખ્યો જણાય છે નાયક પાત્રની 'ઇતિહાસવાર્તા' તથા 'જીવનવાર્તા'ના સઘળા પ્રસંગો નાટ્યવિધાન નિમિત્તે ગૂંથી લઈ નાનાલાલે પોતાનો ઇતિહાસચોખ પૂરા કરી લીધો જણાયો! અશોકના ચરિત્રમાં 'અથથી ઇતિ જીવનનું આદર્શ ઝાલે છે, ને એ આદર્શની ઉત્કૃષ્ટતામાં અશોકદેવના ઇતિહાસ પ્રસંગોની ઉત્કૃષ્ટતા છે' † એટલે ઐતિહાસિક ચરિત્રકથાના આદર્શ નાયકની કારકિર્દીમાં પાત્રપ્રધાન નાટકના નાયક જેવા પાત્રાલેખ માટે ઉપકારક નીવડે તેવી, દ્વિધા, મનોમથન, સંવેદન કે મધર્મ જેવી નાટ્યોપકારક ભાવાભિવ્યક્તિની મોકળાશ કરી આપે તેવી પ્રસંગપર પરા સ્વાભાવિક રીતે અનુપવચન રહેવાની

અશોકના વ્યક્તિગત જીવનને એટલે કે તેના લાગણીપ્રધાન ચિંતાનત્રને સ્પર્શતા નાટ્યારંભ અને અંતના બે પ્રસંગો દ્વારા તેના પાત્રવિધાનની સુઘડતા આકર્ષક રીતે જણવાઈ લાગે ખરી, પરંતુ આમાં, કાં જિવિજનના મહાસંહારથી અશોકનું જીવન ધર્મપત્તણ વળાંક લે છે એ પાત્રલક્ષી પરાકોટી તો વસ્તુનિરોધ પેટે વેડફાઈ ગઈ જણાયો વળી, ઉદ્ઘાટનથી સમાપન દરમિયાનના વલગાળાના પ્રસંગપથારમાંથી, ખીચાખીચ ઐતિહાસિક હસ્તાવેશ માહિતીના સદર્ભમાંથી, અશોકના પાત્રાલેખમાં નાટ્યોચિત સજીવતા ઊપસી આવતી જણાતી નથી ઊંડુ, પોતાના આદર્શ નાયકનું ઐતિહાસિક ગૌરવચિત્ર આલેખવાના અત્યુત્સાહમાં પાત્રચિત્રણની સભવિતતા તેમ જ સાતત્યની કવિએ જાતે જ અવગણના કરી કહેવાય અશોકના મુખે અવારનવાર ઉચ્ચારાવાયેલી તેના જીવનકાર્ય અંગેની ઉંકિતઓથી ઉદ્ભવતી અહ જનક આત્મસભાનતા અશોકના 'પાત્રદર્શન' અંગે વિકૃતિજનક લાગ્યા વિના નહિ રહે પરંતુ એક દર તો નાનાલાલે, ઇતિહાસવિષયક સદર્ભ ગ્રંથોના પુરાવા સાથે, અશોકની યશગાથા—ગૌરવગાથા કાવ્યાલકૃત ભાનીમાં ગાવામાં પાછી પાની નથી કરી—એટલે સુધી કે 'ભાઈ ને બહેનના અનામી ભાવનું આ નાટક છે' ‡ એનું કર્તાને નાટકના આખરી ચરણમાં સ્મરણ થાું જણાયે † જોકે, કવિએ અકબરશાહની જેમ અશોકવર્ધનની પાત્રવિભાવનામાં ધર્મચરિત્ર તથા રાજ્યધર્મની પોતાની અપેક્ષા ભાવના સંજ્ઞતાથી ગૂંથી લીધી છે એમ કહી શકાય

વર્ણન વૃત્તાત્મક અતિરંક થયે હોવાથી પ્રસ્તુત કૃતિ ઘણી વાર ઐતિહાસિક વર્ણન મળ્યની કોટીથી આગળ વધતી નહિ લાગે, એટલું જ નહિ કવિની સંજ્ઞ સંવાદછટા પણ અહીં મોળી પડતી આવે છે નાટકના ભાવનાપોતમાં આછી ભાત પૂરતી, મનનમત્તા આદર્શોની પુનરુક્તિઓ તથા ગ્રાવ્ય પાઠ્ય નાટકની ચિત્રાત્મકતા બહેલાવતી વર્ણનછટા

ઓછુંવતું આકર્ષણ ટકાવી રાખી શકે છે એ અપવાદ બાકી, નામકરણથી માંડી વિષયપસંદગી, પાત્રચિત્રણ, વસ્તુગૂંફન, વિચારભાવના નાટ્યગિયોજન અંગેની તેમ નાટ્યવિધાનની ઘણી ઊણપો બાબત કદાચ 'સંઘમિત્રા' લાક્ષણિક દષ્ટાંત બની રહે ખરું !

'સાગરિ બરત'ની 'મહાકાવ્યની વસ્તુ ચોધતાં ચોધતાં' 'શ્રી હર્ષદેવ' (૧૯૫૨) \* સ્ફુર્પું છે, પરંતુ બંનેની સરખામણીએ વીર વીરીના સ્નેહલું આ બીલું નાટક કિંકું લાગશે; કેમ કે ઈતિહાસ વફાદારીની ઉત્કટતા વધતી જાય છે અને સાથે સાથે નાટ્યોચિત્ર ખાસિયતો ઓગળતી આવે છે

વીરનું વેર તથા વીરીની સૌધ—હર્ષના જીવનની આ બે મુખ્ય મહત્ત્વાકાંક્ષા એક જ અંકમાં આટોપાઈ જવાથી પાત્ર પસંગવિષયક નાટ્યસ્વાદની અપેક્ષા વગર જ કૃતિ વાંચવાની રહે ! અંતિમ અંકોના 'ધનુષ્યન્વાગ' તથા 'મહાન્વાગ'ના પ્રસંગોનો નાયકના પાત્રાલેખનો નાટ્યાર્થિભાવ, આખરી નિર્વેદના હર્ષના સ્વેદનસભર હૃદયસ્પર્શી ઉદ્ઘારો અને ધૌવ ભાવવાણી ગીતો† આ નબળા નાટકના સહત પાત્રા પેટે નોંધી શકાય.

'કોને સ્મરે ? ભૂલે કોને ? ઉપાસી ઈતિહાસનો ?' ‡ એવી દ્રુષ્ટા અનુભવતા કવિ હર્ષને લગતી ઈતિહાસ સામગ્રીમાંથી વિવિધ પાત્ર પ્રસંગનો ખડકલો કરી મુખ્યપાત્રનું ગુણચિત્ર આલેખવાની નેમ ધસવતા હોવા જોઈએ; છતાં તેનું રસપ્રદ યથોગાન નાટક નહિ પરંતુ પ્રસ્તાવનામાં ઉપલબ્ધ થાય એ પાત્ર સૂચક ખરું. આમ, કાર્ય કારણના પરસ્પર સબધ તથા નાટ્ય સંદર્ભ વિનાની પાત્ર પ્રસંગપૂરણીથી ન તો નાયકના પાત્રચિત્રણને કે ન તો નાટકની રસલક્ષિતાને લાભ થયો છે, આથી તેનો હેતુ કેવળ ઈતિહાસના કાવ્યાસ્વાદ પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો ગણાય. વળી, ઘણી વાર નાટ્યરચ કવિભાની, નાટ્યેતર યેલનછડા જેમ કટપનોત્તેજક વા ભાવપોષક નીવડવાને બદલે એકવિધતા, અન્યુક્રિત તથા પુનરાવર્તનને કારણે નિરસ બનતી આવે છે ગુપ્તકાચીન ઈતિહાસના એક સરખાં ઊંડાં ઉતરેલાં બને નાટકો પૈકી 'શ્રી હર્ષદેવ' છેલ્લું હોઈ કવિની ઓસરતી શક્તિ અંગે સૂચક રહે તો નવાઈ નહિ.

\* 'આ નાટકના અંકો પાસાં ઘડાછ-આનેક વર્ષો પૂર્વે', નેલખણું છે આગર ૧૯૮૧ના ઉત્તરાર્ધમાં'.

† વનમાગાનું ગીત; અં. ૨. રન્નાવલિનું વસન્તગીત; અં. ૩. ક્રમણનું ગીત; અં. ૫. ક્રમણ માગનું ગીત, અં. ૭. મહાન્વાગનું ગીત

‡ 'અર્પણ' ; પૂ. ૩.

પોતાની પૂર્વેનાં અને પછીનાં નાટકોમાં વિષયમાંડણી તથા વસ્તુસંકલનની બાબતમાં બીજાનું ધરતું 'વિશ્વગીતા' (૧૯૨૭) કવિની વિલક્ષણ રચના ગણાયે. પાત્રો-પ્રસંગો પ્રખ્યાત હોઈ પરિચિત લાગવાનાં, પરંતુ કાર્યકારણની એકાગ્રતા વિનાની પ્રસંગગૂંથણી અપરિચિત તથા કૌતુકજનક લાગવાની. કવિનાં નાટકોમાં આછો-પાતળો વસ્તુપ્રવાહ તેમ જ ઓછોવસ્તો કાર્યકારણસંબંધ સાથે નથી જળવાતો એમ નથી; પરંતુ 'વિશ્વગીતા'માં કાળ (Time) તથા સ્થળ (Place) ઉપરાંત વાર્તાવસ્તુ (Action) ની એકાગ્રતાના વિસ્ફોટ અર્થે કવિ જાણે આખરી વિરાટ પગલું ભરતા જણાય છે ! એટલું જ નહિ, આ અતિ આવશ્યક એકાગ્રતાની અવગણના બદલ જગદે, શ્રીમદ્ ભાગવત, શ્રીમદ્ ભગવદ્ગીતાના 'બે-ચારેક' અપવાદ શોધી કાઢી કવિ પોતે બચાવ પેટે ઉપાડેલી ચર્ચા આટોપી આપે છે: 'એમાં શાકુન્તલના જેવી વસ્તુ એકાગ્રતાની કાર્યકારણસંકલન નથી; ભાવ એકાગ્રતાના ગુરુત્વાકર્ષણનું એમાં કલાગૂંદન છે. એ કલાગૂંદનને આપણા રસ-દષ્ટાઓ સંહિતા કહેતા. અને સંહિતા એટલે સંગ્રહ નહિ, સુભાષિત રત્નભંડાર નહિ. સંહિતા એટલે ફૂલછાબ નહિ ફૂલમાલા.....અને મણિ મોતી કે ફૂલડાની માળા ગૂંથવામાં કલાવિધાયક યથાચકિતમાંત કલા પૂરે છે એ તે સર્વવિદિત રસવાર્તા છે.'\* આ શબ્દાનુતાનું તાત્પર્ય એટલું જ કે 'વિશ્વગીતા' નાટક નહિ 'સંહિતા' છે અને કવિએ તેમાં ત્રિવિધ સંધિભંજ દ્વારા 'ભાવ એકાગ્રતા' સાધવાની નેમ રાખી છે.

બ્રહ્મલીલાની 'વિશ્વગીતા'માં કવિ, જાણે પોતાના નાટ્યલેખનને ચરમ ઉન્મેષ ઊજવતા હોય તેમ, કવિતાના તાંતણા પર આદિ-અંત વગરના છૂટક છૂટક પ્રવેશો ગૂંથી ભવ્ય ભાવનાનું ભારછંદનું તોરણ લટકાવવા માંગતા હોય તેમ પણ લાગે. આવક પ્રત્યાધાતની તેમણે અપેક્ષા પણ રાખી જણાય છે. 'ફૂલમાલાનું રસ એકાગ્રતાનું, લીલુમાં ફૂલડું ગૂંથનાર રસમાલીનું કલાવિધાન આમાં છે. બાહ્ય દષ્ટિએ જ નીરખનારને આ નાટકના પ્રવેશો પૂથક પૂથક મણકા ભાસશે. એ મણકાઓની ભીંતર નિહાળશે ત્યેમને એ ગુણે ગૂંથેલી માલાયે જણાશે.\* એક સર્જક સાહિત્યકાર તરીકે કર્તા 'રસ એકાગ્રતા' (Unity of Interest?)નું લક્ષ્ય તાકે એ સ્વાભાવિક ગણાય; એ રીતે તેમના મંતવ્ય સામે વાંધો ઉઠાવવા ભૂમિકા નહિ મળે, પરંતુ પોતાને અભિપ્રેત હેતુ સિદ્ધ કરવા કવિ જે પદ્ધતિ અપનાવે છે તે, વસ્તુની વ્યવસ્થિતિની આવશ્યકતા પર-ભાર મૂકતા નાટ્યવિધાન સાથે સુસંગત નીવડે કે કેમ એ ચર્ચા મહત્ત્વની બની રહેશે. હકીકતમાં

\* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮.

\* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૯.

કવિ-અભિપ્રેત 'રસ એકાગ્રતા' અંગે જ સમય, સ્થળ તથા કાર્યની ત્રિવિધ સંધિ લગભગ સર્વસ્વીકૃત મનાઈ છે અને નાટકના વસ્તુવિધાન ખાતર તેની અનિવાર્યતા પર સતત ભાર મુકાતો રહ્યો છે. અલબત્ત, આમાં સ્થળ કાળની એકાગ્રતા વિશે દુરાગ્રહ કે બડ વફાદારી જેવા નહિ મળે એ ખરું, પરંતુ 'વાર્તાવસ્તુ'ની એકાગ્રતાને દુગોળી દઈ 'ભાવ એકાગ્રતા' સિધ્ધ થઈ શકે કે કેમ અને થઈ શકે તો કેટલા પ્રમાણમાં આસ્વાદ્ય બને એ ભાવકના પ્રતિભાવ પર જીવતા નાટ્યપ્રકાર માટે ગોણુ પ્રશ્ન નહિ ગણાય.

કાર્પકારણથી નિરપેક્ષ રીતે ગોઠવાયેલી ઘટના-પંચરામાં શુકદેવજીનું પાત્ર સાક્ષીરૂપે હાજર રહેતું હોવાથી, બનાવોના પ્રત્યાઘાત ગીલી પોતાના ઉદ્ગારો દ્વારા 'કોરસ' ઢબનું સંકલન તથા તજજન્ય એકસૂત્રતા સિદ્ધ કરી આપતું જણાશે \* વળી, નાટકના ઉદ્ઘાટન તેમ જ સમાપનમાં વિષયલક્ષી સળંગસૂત્રતા પણ જરૂરી આવે ખરી. વસ્તુનિર્દેશ કરી આપતાં ભગવાન પતંજલિના વચનો :

‘સંસારનું ચકવર્તી સત્ય કીયું?

હજી તો નથી લાધ્યું મૂળે

પાતંજલ્યયોગ દર્શનનું એ પરમસૂત્ર’. X

અને ‘જગતલીલા’ના અવલોકન પછીના ઉદ્ગારો:

‘મૂળે ય લાધ્યું યોગનું પરમસૂત્ર:

ચિત્તવૃત્તિનિરોધ: યોગ: ’ ‡

આ સદર્ભમાં, પતંજલિના પાત્રમાં કવિ કર્તવ્યનો તથા વિચારાભિવ્યક્તનો પ્રબંધ પણ ગોઠવાયો છે એમ લાગવાનું. આ પ્રસંગમાળામાં પગેસ તેમ જ અદષ્ટ રહેતા પતંજલિને કવિએ ‘સમગ્ર નાટકના ઉપદષ્ટા’ તરીકે ઓળખાવ્યા છે. તેમના જ ‘આદેશ’થી

‘પૃથ્વી લોકમા ભજવાય છે આજ

વિશ્વગીતાનું કાલકલાઓનું નાટક’. †

વળી, આ નિરનિરાળા પ્રવેશોમાં ‘ભાવ એકતા’ ભરવા પતંજલિ જ ઉપકૃત બને છે. આમ, મહત્ત્વનું કવિ-કાર્ય ભજવતા પતંજલિનું નેપથ્યના સૂત્રધાર જેવું આયોજન, યોગ-સૂત્રની જોજ તથા તેની પ્રાપ્તિમાં મળી રહેતું વિષયસાતત્ય, શુકદેવજીનું સાકળરૂપ પાત્ર

\* ‘...આ નાટકમાં શુકદેવજીનું ચાત્રાભામણુ કઈક અંશે મધ્યવર્તી ને સંકલનારૂપ છે’

X પૃ ૧૪.

‡ પૃ ૧૬૬.

† પૃ. ૨૧.

અને 'વિષ્કંભક'ના વસ્તુનિર્દેશમાં સૂચવાયેલા 'પરજાયાઓની મહાપૂર્ણ'ના કેન્દ્રસ્થ વિષયબીજના ઉપલક્ષ્યમાં ગૂંથી લેવાયેલી વિવિધ ચર્ચાના આધારે વાચકે નાટ્યવિષયક એકસૂત્રતાનો તાંત્રિક જાહેરમતપૂર્વક શોધવો પડે. અંક-ગોઠવણી એ રીતે કંઈક વ્યવસ્થિત લાગે ખરી. 'કાળજૂના પ્રશ્નો'ના પ્રથમ અંકમાં કદીક સુન્દરી, કૃષ્ણચંદ્ર કે અજમિલના ભૂતના ઉદ્દગારોમાં ગૂંધ, સજ્જ, સમાજ તથા ધર્મ અંગેના પ્રશ્નોનું નિરૂપણ થયું જણાયે. 'પરાપૂર્વના મન્યન'ના બીજા અંકમાં આ પ્રશ્નોના પરોક્ષ અનુસંધાનમાં જ ચર્ચા ગોઠવાઈ હોય એમ લાગવાનું; પરંતુ પાત્ર પ્રસંગનો નવો સંદર્ભ ઉપસ્થિત થતો હોવાથી વસ્તુદેર અખંડિત રહ્યો નહિ જણાય. આ પ્રશ્નોનું 'ત્રિકાલ પાર સનાતનતા'ના ત્રીજા આખરી અંકમાં જાણે મમાસંધાન થયું હોય તેમ પતજલિને 'યોગનું પરમ સૂત્ર' લાધે છે. આમ, વાર્તાવસ્તુની સંકલ્પના વિનાના પાત્ર પ્રવેશના પથારમાંથી ધીરજપૂર્વક જાહેરમતપૂર્વક વસ્તુલક્ષી માતમ્ય શોધવા મથતા વાચકને કવિ-અભિપ્રેત 'રસ એકસૂત્રતા' આભાસી અને દુરાકૃષ્ટ લાગે તો અચંબો નહિ થાય.

'વિશ્વગીતા'ની યોજના તેમ જ પ્રસ્તાવના પરથી એટલો નિષ્કર્ષ મળી રહેશે કે કવિ પોતાનાં નાટકોની શૈલી વિશે અસંભાન નથી. ઊલટું નાટકો લખાયાં પછી તેના 'રચનાવિધાન'ની કલ્પોચિતતા તથા વાજબીપણું ઠસાવવા માટે તેની તરફેણમાં સદેશાત પરંતુ ક્યારેક સંદર્ભિતર દલીલો વિધાનો કરતા રહેતા હોવાથી તેઓ પોતાના આયોજન અંગે વધુ મંભાન, કદાચ મમનીયા હોવા જોઈએ. નાટ્યસ્વરૂપની નાટ્યવિધાનની વ્યવર્તકતા સિદ્ધ કરી આપના સુચ્ચિત સુશ્ચિષ્ટ વસ્તુવિધાનને જ 'સહિતા' બંધની પ્રસંગચોજનાથી પડકારનું તેમનું રચનાવિધાન અનન્ય ગણવું જોઈએ !

કૃતિની વિષયસામગ્રી પણ આ રીતે અસામાન્ય જણાયે. નાટ્યવસ્તુ અંગેનું કવિ મતમ્ય તે નટીના આ ઉદ્દગારો :

‘બહાંડના અણુઅણુમાં છે, નાથ !

અકકેકું મહાનાટક;

ને પરમ નાટક તો છે

અદ્ભુતવર્ણીલી આ જગતુલીલા” —

એટલે, વ્યક્તિગત જીવનપ્રસંગોના, માનવીય ઊર્મિ તથા સવેદના કે ઉત્કટ ભાવાવેશની કાર્પચરંપરા-કાર્યવિજના તથા વ્યવસ્થિત બાંધણીના નાટક કરતાં 'વિશ્વગીતા'ને

‘અદ્ભુતવર્ણીલી.. જગત્લીલા’ના સંહિતારીલીના ‘મહાનાટક’ (Epic Play) તરીકે અવલોકવાનું ઉચિત જણાય એ રીતે, નાટ્યલેખન અંગેનો કવિનો સ્વૈરવિહાર ‘વિશ્વગીતા’માં પરાક્રાંતી મહાલક્ષ્મી લેવા છતાં કેવળ કૌતુકમયતામાં આટલાયો નહિ જણાય.

સામગ્રી તથા નિરૂપણ, હેતુ તથા ભાવના અંગે ‘વિશ્વગીતા’માં મહાકાવ્યોચિત ભવ્યતા અસામાન્યતાનો સચાર વયો જણાય છે ‘જગત્લીલા’ દર્શાવવા અર્થસૂચક પાત્ર પ્રસંગ પ્રયોજવાનું તથા સ્થળ કાળ કાર્યની એકસૂત્રતા વિનાની સુદૈર્ઘ્ય પ્રસંગમાળામાં દાર્શનિકની અદાથી કટપના દોડાવી સ્વાભિપ્રેત રસલક્ષી ભાવ એકાગ્રતા ત્રિજ કરવાનું કવિકાર્ય ભગીરથ લાગ્યા વિના નહિ રહે. ભૂતલોક, પિતૃલોક, સિદ્ધલોક, સૂર્યલોક, ગન્ધર્વલોક, સ્વર્ગલોક, સન્યલોક, આકાશ, તેજ, વાયુ, બ્રહ્મ, અસીમ દિશાઓ, સાગર અને વૃક્ષો—એ આ અનન્ય નાટકનું રંગભૂમિવિધાન. આ સચરાચર સુષ્ટિની મહારંગભૂમિ પર ખેલાતી જગત્લીલાની અગમ્ય—અલૌકિક ઘટનાપરંપરામાં અપ્સરાગૃંદો, ગોપિકા વૃન્દો, રાસમંડળીઓ, અવધૂતોની જમાત, પયગમ્બરોની માર્ગી, X દ્રુપ્દાઓ અને ચિતકો, † અલૌકિક તેમ જ અશરીરી પ્રતીકરૂપ પાત્રો\* તથા પ્રકૃતિ અને વિશ્વની સમરત ચેતના રમમાણ બની એકસૂરે ગાય છે ‘વિશ્વગીતા.’

ત્રિકાળને આમન્ત્રો, ત્રિલોક ખડક કરો,  
આજના ષડઠાઓ ઢળાવો;  
ને ભલ્લો વિશ્વલીલાનું ભવ્ય નાટક  
લોકલોકના ચિત્રવિચિત્ર ષડઠાઓ સમું  
કાળકાળના કલાખેલ જેવું,  
મેઘમાલા શું એ વિશ્વદર્શન  
વિશ્વગીતાને નામે ઉચ્ચારાશે રસજગતમાં †

એકાદ મહાકાવ્ય રચવાની કવિની મહાત્મ્યાકાંક્ષા અતિજાણીતી છે; ‘કુરુક્ષેત્ર’ તથા ‘હરિસંહિતા’માં તેમની આ જીવનભરની ઝંખના મૂર્ત થઈ જણાયે મહાકાવ્યનો રાજમાર્ગ

X બુદ્ધ, મહાવીર, રામચંદ્ર, હિંદુ ખ્રિસ્ત, જરવોસ્ત, હમરત મહમ્મદ, શંકરાચાર્ય અને કૌનકમુનિષ્ઠ.

† વ્યાસ, મનુ, પર્વતજી, શુકદેવજી.

\* દિશાઓની દેવી, પૃથ્વી, રાજજ્યો, ભગવાન નારાયણ, હિરણ્યગર્ભ, પરબ્રહ્મ, બ્રહ્મદેવ વગેરે.

† નાંદી; પૃ. ૧૬.



સૌધતા ખેડતા કવિ નાટકની કેડીએ ચડી ગયા હોય, એવું પણ બન્યું છે એના દ્વારા પેટે 'સર્જન ભરત' અને 'શ્રી હર્ષદેવ'નો હાથવગે ઉ લેખ કરી શકાય આમાં, રચણ, કાળ, કાર્પના વ્યાપની ભવ્યતા, પાત્ર પ્રસંગની પ્રચુરતા તથા અગામાન્યતા, ઘટનાની અચીકિતતા અને રસવસ્તી એકસૂત્રતા તથા ભાવનાની ઉદાત્તતા નાટ્યોચિત કરતા વિશેષ તે મહાકાવ્યોચિત જણાવાની અવબત્ત, કવિને નાટ્યાવશ્યક વસ્તુવિધાનની તેમ મહાકાવ્યાનુકૂળ છદની પણ મર્યાદા નડી ગયાય ખગે છતા, 'વિશ્વગીતા' નથી બન્યું નાટક કે નથી બન્યું મહાકાવ્ય એટલું નકારાત્મક વિધાન કયું ચાલ્યે નહિ અન્યુક્રિતનો ભાવ ગાળીને એમ ખડી શકાય કે કવિએ અને વિશિષ્ટ માહિત્ય-સ્વરૂપોના સ્વૈગવિહાર તથા કીનુકતાપ્રેરણા સહ-આયોજન દ્વારા 'મહાનાટક' ( Epic drama )ના અ પરિચિત નાટ્યપ્રકારની કેડી ચીંધી છે જાણે એ રીતે પણ 'વિશ્વગીતા'નો નેધપાત્ર કૃતિ તરીકે ઉ લેખ થતો રહેશે એ રીતે, હાર્ડના રાજનીય વિષયગ્રામગ્રી તથા પરચાદ્ભૂમિકાવાળા 'ડીનેસ્ટ' સાથે માસ્કૃતિવિષયક તથા નાત્વિક વિચારસામગ્રીવાળા 'વિશ્વગીતા'ની સરખામણી કરવાનું મહાનાટકના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ રસપ્રદ બને ખરું.

શુ મામાનિક કે શું ઐતિહાસિક-સ્થૂલ રંગભૂમિની અપેક્ષા વગર લખાયેલા કવિના સઘળા નાટકો આરામખુરશીમા ભેસી વાનવા વિચારવાની પાઠ્ય કોટીની રચનાઓ છે એમ આટલા નાટકોથી દેવારોએ વાચક સહેલાઈથી કહી શકશે, એટલે 'વિશ્વગીતા'ના 'પરમ નાટક' માટે તે વાચકની માનસિક રંગભૂમિ પણ નાની પડે કદાચ! અવબત્ત, કવિ તેમની લાક્ષણિક ઢંઢે ખીંચીખીચ તાદ્દય સૂચનોથી તેમની પાઠ્યકૃતિઓની ચિત્રાત્મકતા તથા અસરકારકતા સ્થાપિત કરતા રહે છે ક્યારેક કવિમહાન અતિરેકથી પ્રસ્તુત શૈલી કથળી જતી હોવા છતા, ઘટનાપ્રચુર પ્રસંગચિત્રણની સજીવતા તેમ તાદ્દયતા અર્થે આ કલાવિધાન લાભદાયી નીવડતું જણાયે, વાચકની કુપકતા પણ એથી સકોચતી રહે છે મહાકાવ્યોચિત વર્ણનછગ માટે ખાસ ઉપકારક નીવડે તેવી પાત્રોની આવનજવન, ક્રિયાઓ, મુદ્રાસકેતો, વેશભૂષા, અદ્ભુત-ચમત્કારિક ઘટનાઓ માટે પ્રયોજાયેલી આ કાવ્યમય શૈલી કૃતિની સુવાચ્યતા પણ ક્ષમણ કરી આપે છે આથી ઊલટું, નાટકનો બાહ્યાકાર જળવાય છે તે ગીતો તથા વિશેષ કરીને સવાદછટા દ્વારા

પાત્ર પ્રસંગના ઔચિત્ય વગરના સખ્યાબધ ગીતો પેડી, 'સાખ! આવે-આવે ને ઓસરે, પાણીડ કેમ ભરીએ ?' નાટ્યશ્લોક ભાવવાહિતા અર્થે, 'બ્રહ્માંડ માલાનો મહારાસ' ર લય ગતિની અસરકારકતા ખાતર તથા 'વિરાટનો હિન્ડોળો' ૩, 'સજન!

નહારે નયનન નાચે મોર,<sup>૧</sup> 'તરસ્યા એ વાદળીને તીર, વિ 'ગરાજ તરસ્યા ઉડે રે,<sup>૨</sup>  
'હરિ! નેહને નેહલે જુગાવી'<sup>૩</sup> તથા 'અન્ધારી ચતનાડુંગર ડેલે'<sup>૪</sup> સુગેય રચનાઓ તરીકે  
નોંધપાત્ર ગણાય.

તેમની લાક્ષણિક સંવાદલક્ષણના કારણે જ બીજા ત્રીજા અંકની સરખામણીમાં પ્રથમ  
અંક નાટ્યછટામય લાગશે. આ ઉપરાંત, પનિહારીની મીઠી મજાકો, મંડનમિશ્રાજી શંકરાચાર્ય-  
ભારતીની ગંભીર તત્ત્વચર્ચા, મહામુનિની કોંચવધ પૂર્વેની મૂંઝવણ તેમ જ સાહજિકતાથી  
સરી પડતો શાપ, જળ ડાહ્ય વેળા અપ્સરાવૃન્દની સંસ્મરણની આપ લે, પપગમ્બરોની  
મુક્તમનની તત્ત્વાન્વેષી ચર્ચાવિચારણા અને પુષ્ટીની ફરિયાદ જેવા પ્રસંગોમાં આકર્ષક  
છતાં સાહજિક ભાષાછટા અને રસલક્ષી ભાવવૈવિધ્યનો સચક મુમેળ જડી આવશે.

'વિશ્વગીતા'નું અંત 'જ તથા તેની સામગ્રી મહાકાવ્યાનુકૂળ જણાય છે જ્યારે તેનું  
બાહ્યસ્વરૂપ નાટકનું છે, તો તેની ચિંતનસામગ્રી સંહિતાઢબની છે. આ મહત્ત્વાકાંક્ષી  
કૃતિના સંકલન અર્થે કવિએ જગવેદ, ભાગવત તેમ જ ગીતાનો હવાલો આપ્યો છે તે  
આ સંદર્ભમાં વિશેષ ઉચિત જણાયે. ન્યાયની ઉપેક્ષા તથા અવલેખના, સાંસારિક ફરજોનો  
અનાદર, ધર્મનો ઉપલાસ, ફકિની વિડંબના તથા પડછાયાની પૂજા જેવા તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની  
છણાવટ અર્થે પાત્ર પ્રસંગો પ્રવેશ્યા હોવાથી, કાર્મકારણથી પરસ્પરને સાંકળી લેતી  
વસ્તુગૂંથણીનો કવિ સ્વાભાવિકતાથી છેદ ઉચારી દેતા જણાય છે. હકીકતમાં, 'વિશ્વગીતા'ને  
કવિની ચિંતનગીતા વા વિચારસંહિતા તરીકે સ્વીકારીએ તો તેમણે જલ્દેમતપૂર્વક  
સમજવેનું 'ફૂલમાઝાનું રસએકાગ્રતાનું' તત્ત્વ નરી કવિ કંટપના નહિ લાગે. છૂટાં ફૂલોને  
નિષ્ણાત માળી રસમાળી કૌશલ્ય તથા સૂઝપૂર્વક એકતાંતણે, ગૂંથી લે તેવી અદાથી આ  
સમગ્ર પ્રસંગોને કવિએ દાર્શનિકની છટાથી પોતાના કાવ્યરંગી તત્ત્વદર્શન વડે સાંકળી  
લીધા છે એમ કહી શકાય.\*

ગુજરાતી નાટ્યલેખનના વિચારદારિદ્ર્ય અંગેની ફરિયાદ સૌ પહેલીવાર જાણે રમણભાઈ  
એ સાંભળી. 'સઈનો પર્વત' લખીને તેમણે એ મહત્ત્વની ઊલ્લેખ સરળતાથી પૂરી  
આપી, પરંતુ તેમાંના પ્રશ્નો અને વિચારચર્ચા ધર્મ નીતિ તથા વૈયક્તિક સંદર્ભ પૂરતા  
મર્થાન્વિત રહ્યાં છે એણે, કવિને લાગુ પડે એમ અને પ્રશ્નચર્ચાનો સાર્વત્રિક

૧. પૃ. ૪૬. ૨. પૃ. ૧૧૦. ૩. પૃ. ૬૭. ૪. પૃ. ૧૨૬.

\* 'આ નાટકના પ્રવેશોની વાર્તાકળીઓ ભારતના રસગ્રન્થોની રસવેલથી વીણેલી  
છે, ને એ કળીઓને પાણી છાટી ખીલાવી પ્રફુલ્લાવી, એમની રસ પાંખડીઓમાં નવી  
રસસોરબ ભરી એમને આ યુગમાં પુનરુપ ફેરમતી કરવાનો વસન્તધર્મ આ નાટકના  
કથાવિધાનમાં પાળ્યો છે.' નોંધ; પૃ. ૪.

સર્વોચ્ચ નિષ્ઠા કરવાનું અનુસધાન નાનાલાલ ત્રિપાઠી દે ? ‘રાઈનો પર્વત’ની નાટ્યવિષયમા દાખલ કરાયેલી શ્રેયસ તેમ જ ગાળીબાની મીમાનાનો વ્યાપ ‘વિશ્વગીતા’ માં સાર્વત્રિક તથા નિતાત તત્ત્વાન્વેષી બન્યો જણાયે છે કે, ‘વિશ્વગીતા’નું મહામયોચિત ક્લેશ તથા ક્લાવિધાન ગુજરાતી સાહિત્યમા અપૂર્વ નહિ દરે વળી સાહિત્યસ્વરૂપ અંગેનો સ્વૈરવિહાર પણ અનન્ય નહિ લાગે મહાનવલ ( Epic Novel ) નો આદર્શને આબતી રચના ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં આ બને વલ્લેનો સૂચક આવિષ્કાર જડી રહે ખરા સર્વસ્વીકૃત સ્વરૂપલક્ષી અપેક્ષાઓની અવગણનામાં, વસ્તુસંબંધતની સાહજિક ઉપેક્ષામા તથા વિવિધ જીવનપ્રશ્નોની મીમાતા વિષયવસ્તુમા દાતીને ભરવામાં સાક્ષરી યુગતા આ બે ધ્રુવબિંદુઓમા ઘણું રસપ્રદ સામ્ય જોવા મળ્યે ગુજરાતી નવનકથા તેમ જ ગુજરાતી નાટકની બે મહત્ત્વાકાંક્ષી અને વિલક્ષણ કૃતિઓનો આવી રીતે અભ્યાસ કરનાર કદાચ એવું તારણ કાઢી આપે કે, પશ્ચિમ યુગનું જીવન પ્રત્યેનું વલણ પ્રશિષ્ટ, ગભીર તથા શેયોલક્ષી હતું તો સાહિત્ય પર વેનું વલણ સ્વૈરવિહાર તથા પ્રયોગશીલ હતું તેમની વિષયસામગ્રીમા વણાયેલું જીવનદર્શન સ્વસ્થ, ન્યાયબુદ્ધિ-યુક્ત, સારગ્રાહી તેમ જ ઉન્નતગામી લાગ્યે પરંતુ સર્વોચ્ચત્મક વિચારાભિવ્યક્તિ અર્થે અપનાવાયેલા સાહિત્યપ્રકારના સ્વરૂપબંધની વિડબના ઉપેક્ષામા મનમોજી કૌનુકપ્રિયતા અખત્યાર થઈ લાગે તો નવાઈ નહિ ચિષ્ટતા તથા શેયમાધના અને પ્રયોગશીલતા તથા સ્વૈરવિહારના બે વિરોધી જણાતા વલ્લેનો સહેતુક મમન્વય સધાયો હોઈ આ બને ‘અનાકાચસંકત’ ગ્રંથો સીમાસ્તભસૂચક કરવાનો સંભવ ખરો

કવિએ ‘વિશ્વગીતા’ “જખી પણ ધરવ ન થયો ભૂખ ન ભાંગી અગમ્યની, તે માડયા છે આ વળી અગમ્યની વાલોમાં ઉડવાના” ‘અમરવેલ’ (૧૯૫૪)મા જગત લીધાના નાટક પછી આ ‘બ્રહ્માંડભવનું નાટક’ (Cosmological) આવેખી કવિ નાટ્યવિધાનના આકારવિષયક તથા અતરંગની અપેક્ષાઓની વિડબનાની દિશામા જાણે એક આખું વિશાળ ડગલું ભરી લે છે ‘વિશ્વગીતા’માં કાર્યકારણની વસ્તુજેકાગ્રતાનું અદ્ભુત સ્વાતમાણ્યા બાદ, નાનાલાલ પોતાની આ છેલ્લી રચનામા નાટ્યોચિત માવજત માટે અનિવાર્ય કરતા ‘માનવમાનસભાવ’ (Human Psychology) નો પણ છેક છેદ ઉઘાડવાને લલાવો ૧ લઈ લેતા જણાય છે બહાડની ઉત્પત્તિની અલૌકિક પ્રક્રિયા આવેખત ‘અમરવેલ’મા અ ૧ તથા અ ૩ના ‘પ્રવેશમે’ તથા ‘સંગમ યોગ’ના અપવા સિવાય સાદ્યત વૃત્તાતવર્ણનરીતી પ્રયોગઈ હોઈ કવિએ જાણે નાટકના નામે સુદીઘ વર્ણનકાવ્ય આખું છે એમ જ લાગવાનું ‘બ્રહ્મલોકની નટલીયાના બ્રહ્માંડ પડતા પડછાયા’ આ ‘નાટક’માં વિશ્વવસત્યો કે પ્રકૃતિતત્ત્વ જેવાં પાત્રોથી ઊભરાતી સૃષ્ટિ નિર્જીવ અ

નિરસ ન લાગે તો નવાઈ! ‘પૃથ્વી પાત્રો’માં તેમની પ્રભુચ્છેદા નિમિત્તે જીવંત લાગતાં વડો શોભતીની બેડીને અપવાદ સખીએ તો, તે નિવાસનાં ચૈતન્ય, મહાપિ બ્રહ્માન્દ, અમરવેલ તથા લાવણ્ય જેવાં માનવપાત્રો અંગે, આચાર વિચાર તથા પરિસ્થિતિના ત્રિવિધ સંદર્ભમાં, ‘માનવમાનસભાવ’નું ચિત્રણ લેવું જોવા નહિ મળે. આમ, કવિએ પોતાની નાટ્યલેખન કારકિર્દીના અંતે નાટ્યસ્વરૂપ વિષયક સ્વેચ્છિકારનો વિક્રમ સ્થાપ્યો કહેવાય !

અલબત્ત, કવિની શૈલીવિષયક પ્રગતિ નક્કર ઠરશે ખરી. ‘વિશ્વગીતા’માં મહાકાવ્યોચિત વિષયવિધાન ઉપલબ્ધ બન્યું, તો અહીં જાણે કવિને મહાકાવ્યનું લક્ષ્ય આંબવામાં અને ‘અગમ્ય’ વિષયની અસરકારક અભિવ્યક્તિમાં મદદરૂપ નીવડે તેવું શૈલી સામર્થ્ય સાંપડ્યું જણાવાનું ‘...ભાષા શૈલીના પારખને પરખાશે કે આમાંની શબ્દશૈલી, વસ્તુસ્વરૂપને અનુરૂપ, વેદઉપનિષદોની, ભાગવતની, બાઈબલની ત્રિગુણાત્મકી શૈલી છાયા છે.’ કવિશબ્દોમાં, એના વાચ્યાર્થ અંગે અહીં પહેલીવાર અતિશયોકિત નહિ જણાય. ‘વિશ્વગીતા’માં દર્શનિકસહજ ગાંભીર્ય દાખવ્યા બાદ નાનાલાલ ‘અમરવેલ’માં જાણે મંત્રદણસમ ભવ્યતા ઉદાત્તા દર્શાવી શક્યા જણાશે. અર્ધધન સૂત્રાત્મકતા, ચિત્રાત્મક રમાળતા, આકર્ષક વર્ણનછટા તથા ભાવોચિત ભવ્ય વાગછટા દ્વારા નાનાલાલ ‘અગમ્ય’ને પ્રભાસમાં સુગમ તેમ જ સરસ બનાવી શક્યા છે એટલું જ નહિ, ‘બ્રહ્મચોકમાની નટલીલાના બ્રહ્માંડ પડતા પડછાયા’ અને ‘ગહનતાની તેજ છાયાઓને’ કવિવાણીમાં ઝીલી શક્યા છે. કવિની આ નિજ સિદ્ધિ જેવી મનોહર શૈલી બદલ ‘અમરવેલ’ની નોંધ લેવાતી રહેશે.

અર્વાચીન અગ્રણીઓ તથા સદૃશ ગદ્યનાટ્યકારો મુનશી—મહેતા સુધી સંસ્કૃત શૈલીના સંસ્કારો ખત્વેક નાટ્યરચનામાં ઓછાવત્તા પ્રભાસમાં, સીધા અનુકરણ તરીકે વા મિત્રશૈલીમાં જેવા મળ્યા કરે છે. નાનાલાલના નાટ્યલેખનમાં પણ—વિશેષ તો તેમનાં પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકોમાં—પ્રવેશક, વિષ્કંભક, આન્તરનાટક, નાંદી, નટી-સૂત્રધારનાં પાત્રો જેવી સંસ્કૃત નાટ્યબંધની વિશેષતાઓ હેઠાની રહે છે. વળી, નાનાલાલની કાવ્યપ્રચુર નાટ્યશૈલી અને ‘કાવ્યેષુ નાટકં રમ્યમ્’ જેવી સંસ્કૃત નાટ્યમીમાંસા વચ્ચે પણ વેગળી સગાઈ નહિ જણાય. છતાં, નિજ શૈલીનાં અને પોતાનો વ્યક્તિ વર્ગ સ્થાપતાં ‘ઊર્મિ નાટક’ તરીકે ઓળખાવાયેલાં કવિનાં નાટકોની મુખ્ય પ્રેરણા શૈલી અને ગોઈયે જેવા પશ્ચિમી નાટ્યકારોની શૈલીમાંથી મળી છે એ હકીકત વિશેષ મહત્વની ઠરશે. આમ, કેવળ એક નહિ, પણ લાગલાગટ એક ડઝન રચના દ્વારા પાશ્ચાત્ય નાટ્યશૈલીની પ્રેરણા એક જ કર્તાના નાટ્યલેખનમાં જિવાઈ હોવાથી એમ કહી શકાય કે મુનશી—મહેતા અંગાઉ નાનાલાલની નાટ્ય

રચના દ્વારા સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીના પ્રસાર પ્રભાવની ગતિનુગતિકતા વચ્ચે નવી કેડી શોધવાની વ્યક્તિત્વદ્યોતક અને વ્યવસ્થિત મધ્યમ સ્થિતિ ખરી સંસ્કૃત શૈલીની પર પડેને કંઈક સંબંધ રીતે પકડારતાં પશ્ચિમી શૈલીના પ્રેરણા પ્રભાવ નાનાલાલ તથા મુનશી-મહેતાની લેખનપ્રવૃત્તિમાં જુદી જુદી રીતે જિજ્ઞાસા-વ્યક્ત થયા જણાયે છે એ પણ ખરું નાટકને મુનશી મહેતાએ સાદા તથા ગદ્યમાં ઉતાર્યું, તે નાનાલાલે તેનું કવિતાકરમ કર્યું અને અર્વાચીન અગ્રણીઓએ પશ્ચિમના ગદ્યનાટ્યના પ્રકારવૈવિધ્ય તથા તેમની તખ્તાઘાષક નાટ્ય કામતાની પ્રેરણા ઝીલો અને સંનિષ્ઠ ઉપાસના કરી, જ્યારે આ સાક્ષરીયુગના અગ્રણી કવિએ પશ્ચિમના ઊર્મિપ્રધાન નાટકોની શૈલીને કવિત્વરંગી તેમ જ ચિંતનપ્રધાન ઓપ આપી સ્વૈરવિહારથી બહેલાવી

નાનાલાલના નાટકોનું લક્ષણવિશેષ તે આ કાવ્યપ્રચુર નિરૂપણ અલબત્ત, ગુજરાતી વાચકને આ કવિતા નાટકનું સહઅસ્તિત્વ અને સહ નિયોજન નવું નહિ લાગે 'ગુલાબ'થી 'ઇન્દુકુમાર' સુધીમાં તે નાટક નિમિત્તે સારી-નરસી કવિતા વાંચીને તે દેવાઈ ગયો કે ત્રાસી ગયો હશે—અને નગીનદામથી નાનાલાલ સુધીના નાટ્યકારો સુધી પહોંચતા તેને નામી અને નવોદિત ગુજરાતી કવિઓનો ભેગો થયો રહે છે! છતાં, ગુજરાતી નાટ્યશૈલીમાં વલ્લભોતર્યા મહેમાન જોવી લાગતી કવિતાના સ્થાન વા નાટ્યનિયોજન વિશે ભાગ્યે જ વિવેકપૂર્વક વિચાર થયો જણાયે કવિકાંતો આ મોઢેરા મહેમાનને ઉમળકાભેર નોતરે છે એટલું જ નહિ નાટ્યવિધાનનું આખું ઘર મહેમાનને હવાલે કરી દે છે! એ રીતે, કવિતા મિશ્રિત ગુજરાતી નાટ્યશૈલીના ઉપલક્ષ્યમાં કવિનું પ્રસ્થાન આખરી ઉન્મેષ ગણાય—એમાં કલ્પાયિતતા પણ જોઈ શકાય ખરી ગદ્ય પદ્યનું પરસ્પરનું કૃત્રિમ સંક્રમણ તથા પાત્ર પ્રસંગના નાટ્યશૈલિય વિનાની—કાવ્ય વિકૃતિ ટાળવાની શક્યતાનો આવા કાવ્યરૂપ નાટકમાં લાભ રહેલો જણાયે અલબત્ત, એ પરથી કવિની શૈલી વિશે કોઈ સીધો નિષ્કર્ષ મળી શકે એમ નહિ બને.

નિરૂપણની કાવ્યમયતાનો મહત્ત્વનો લાભ કવિની ભાવસૃષ્ટિને થયો જણાયે. વાતાવરણનું રંગદર્શી દુરવર્તિત્વ, પાત્રસૃષ્ટિની ઊર્મિમયતા તેમ જ ભાવનાની ઉત્તતા સ્ફુટ કરી આપતું કાવ્ય પ્રયોજન તેમના કવિતાદેહી નાટ્યબદ્ધ અંગે સાનુકૂળ તથા નાટ્ય વિચારો સાથે સુસંગત બનતું જણાયે ગદ્યના પ્રાસાદનો તથા કાવ્યની ભાવવાહિતાનો તેમની ડોલનશૈલીનો રુચિસ્વર સમન્વય કેટલાક મોકાની નાટ્યમય માવજત માટે ઉપકારક બનતો આવે છે એ પણ ખરું આમ છતાં, કાવ્યમયતાની સુવાંગ નાટ્યોચિતતા સિદ્ધ થયેલી જોવા નહિ મળે પદ્ય નાટકના સ્વરૂપ ખેડાણનો કોઈ ઉન્મેષ શોધવામાં પણ નિરાશા સાંપડે

આ કાવ્યાવતારી નાટકોમાં છૂટી કાવ્યરચના નિમિત્તે આવેલાં સંખ્યાબંધ ગીતો પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય. વ્યવસાયી કવિઓનાં ગીતપ્રચુર નાટકો પછી નાટ્યવિધાનમાં ગીતોનો એવું પ્રાધાન્ય મળ્યું હોય તો તે સૌપ્રથમ નાનાલાલની શૈલીમાં. તેમનાં નાટકોનાં સંખ્યાબંધ ગીતોના ભાવ, ઢાળ તેમ જ લય-માવજતને બહુધા તેમની કવિત્વશક્તિને સંસ્પર્શ સાંપડ્યો જણાયે. પરંતુ, નાના-મોટા પ્રત્યેક પાત્ર પાસે ગીત ગવરાવે નહિ ત્ય સુધી નાનાલાલને ધરવ શેનો યાવ? એટલે નાટ્યસ્થ ગીતોની સંખ્યા તથા તેની ગુણવત્ત વચ્ચે કોઈ વ્યસ્ત પ્રમાણ શોધી બતાવવા પ્રેસવ તો નવાઈ નહિ. ગીતો લખ્ય સિવાય નાટક લખ્યાનો તેમણે સંતોષ ન થાય એ તેમની કવિ-પ્રકૃતિનું સ્વાભાવિક પરિણામ ખરું, પરંતુ વાચક, નાનાલાલનાં નાટકો વાંચીને ‘ભલે, આટલાં બધાં ભાવવાહી ગીતો તો આસ્વાદવાં મળ્યાં’ એવો સંતોષ પણ લઈ શકાયે નહિ. વળી નાટ્યવિધાનના ઉપલક્ષ્યમાં કેવળ જૂજ ગીતરચનામાં નાટ્યસંદર્ભ અર્થસમ શી જળવાયો કહેવાય, એ ખરું કે, કવિનાં નાટકો પોતીકા વિશિષ્ટ વર્ગમાં મુકાય છે તે આ કાવ્યરંગી આકાર-આસ્વાદના કારણે જ.

કવિનાં નાટકો અંગે કવિતા અતિરેકની વ્યાપક અને સકારણ ફરિયાદ થતી આવી છે તે આ સંદર્ભમાં. આ પ્રત્યાઘાત કવિની પાત્રસૃષ્ટિના સંદર્ભમાં અત્યંત વાજબી જણાઈ કેમ કે કાવ્યમય નિરૂપણની સૌથી પ્રતિકૂળ અસર થઈ હોય તો તે આ નાટકોના પાત્ર વિધાન પરત્વે. પાત્ર ઐતહાસિક, ઐતિહાસિક કે સામાજિક હોય, ઉત્કૃષ્ટ, મધ્યમ વા નિકૃષ્ટ હોય, લૌકિક, પારલૌકિક વા સૃષ્ટિસત્ત્વ હોય, પ્રતીક હો વા સનાતન સત્ય હો પરંતુ સઘળાં પાત્રોની ભાષા તેમ જ છટા એકસરખી કાવ્યરંગી હોવાથી, તથા તો પાત્રના વ્યક્તિત્વનો સુરેખ છત્વંત પિંડબંધાતો કેશકયતા હોય ત્યાં પણ, તથા તો પાત્રભેદનો નાટ્યસમ આલિષ્કાર સધાતો. આવી એકવિધતાના કારણે નાનાલાલની પાત્રસૃષ્ટિ અંગે કાલમાનનો, માનસિક ભૂમિકાનો, સામાજિક વા ઈતર મોલા દરજ્જાનો, પારસ્પરિક સંબંધનો કે વ્યક્તિત્વ નિર્માણનો અત્યાવશ્યક તફાવત મોટાભાગે અનુપાસ્થત વા સંદિગ્ધ રહેતો આવે છે. વૈયક્તિકતા વિનાનાં આ સંખ્યાબંધ પાત્રો દ્વારા નાનાલાલનું કાવ્યભોગી માનસ જુદાં જુદાં નામે અવતરતું રહ્યું છે એમ જ લાગવાનું. માટે જ, ‘જ્યા જ્યંત’ થી ‘જળપ્રેરણા’ સુધીના પાત્રસમૂહની વિભાવના લગભગ એકસરખી ઊર્મિમય અને શબ્દાણુ લાગ્યા કરવાની.

એકવિધ વિભાવના ઉપરાંત, પાત્રચિત્રણ અંગે પણ કવિપક્ષે ખાસ ઉત્સુકતા કેળવાઈ હોય કે તકેદારી લેવાઈ હોય એમ નહિ લાગે. આ પાત્રસૃષ્ટિમાં ઊર્મિમયતાનો અતિરે

હોવા છતાં, પરસ્પર વિરોધી કે આત્મીય વાગણીના આવેગ—ઉદ્વેગ અને માનવીય ભાવોની ઉત્કટતા પાત્ર-પિરમાં ઊતરી આવી હોય એવું જણાવે બન્યું જણાયે. એક જ વ્યક્તિના ખોળિયાને પ્રેમ અને વિશ્વાસ, રાગ અને ત્યાગ, લાલસા અને ઔદાર્ય જેવી સંઘર્ષમૂલક વાગણીજન્ય વેદના પીડે એ કવિજીવને જન્યું નહિ હોય ! માનવમહત્ત્વ નમ્રજાઈઓના આવેખન અંગે કવિને સૂઝ કે દાવટ નથી એવો છેક આશય થઈ શક્યો નહિ. સ્ત્રી-પુરુષ સંઘર્ષોની વિવિધ ભાવકક્ષાનું તેમણે પોતાના નાટ્યલેખનના આરંભ-ઉત્તરાર્ધનાં ગાળાનાં 'ઈન્દુકુમાર' તથા 'જ્યા-જ્યોત'માં રોચક ચિત્રણ કરી આપેલું છે. એ પરસ્પરવિરોધી પાત્રયોજના દ્વારા નાટ્યાંગભૂત ભાવના સ્ફુટ થતી હોવાથી એમાં નાટ્યોચિતતા પણ જળવાઈ ગણાય. અલબત્ત, નાટ્યલેખનની સમાપ્તિ વેળાએ કવિ 'માનવમાનસભાવ'ને પણ ગણકારતા નથી એ તેમના મનોવલણની વિકાસ-પ્રક્રિયા ઠરે ખરી ! ટૂંકમાં, કવિએ માનવભાવો અંગે જ નહિ માનવ આચરણ અંગે પણ ઓછો રસ લીધો જણાયે. એટલે જ એમ કહેવાયે કે નાનાલાલોય પાત્રો માટે આચરણ અંગે નથી કોઈ પ્રેરણા કે હેતુ; નથી કોઈ પ્રતિકાર કે પરિણામ 'રાઈનો પર્વત' માં દ્વિવિધ કામગીરી સાથે રમણભાઈ પાસે એક જ નાયકપાત્ર ઉપલબ્ધ હતું એટલે તેમને કદાચ પાત્રની અછત વર્તાઈ હોય ! પરંતુ નાનાલાલને જણે પાત્રોની છાકમછાજ સાથે બહુધા કર્તવ્યની તંગી વર્તાય છે ! એમ કહીશું કે, એનું સાદું કવિએ મંતવ્યો દ્વારા વાળી આપ્યું છે ? માટે જ, ગૂઢ, સમાજ કે રાજ્ય અંગેની આદર્શ પરિસ્થિતિ કે મનગમતી જીવનભાવના અને વ્યાપક મહત્ત્વની વિષયમીમાંસાની વાચાજ રજૂઆત અર્થે અથવા ગંભીર તત્ત્વદર્શનની કાવ્યરંગી માવજત ખાતર જ પાત્રોનો ઉપાદાન તરીકે કવિ ઉપયોગ કરતા રહે છે એ મત ધણે અંગે સાચો લાગવાનો. કવિની ગંભીર પ્રકૃતિના લીલા વિસ્તાર જેવા આ પાત્રસમૂહને ઉદ્દગારો અને ગીતો સિવાયની ઈતર પ્રવૃત્તિમાં ખાસ રસ હોય એમ લાગ્યે નહિ. 'નાટકની શબ્દસુષ્ટિમાં તેમના અસ્તિત્વની ઈતિશી આટલી—કવિ બોલાવે તેમ તો ખરું જ, પરંતુ બોલાવે તે જ બોલવું અને ગવરાવે તે જ ગાવું ! આહી પણ, ચર્ચાપ્રચુરતા અને વલણની બિન-અંગતતાના કારણે આ ઉદ્દગારોમાં વ્યક્તિગત જીવનનાં અંગત સુખ દુઃખ કે આશા-નિરાશાના અણગાર-ઉન્મેષ અટવાઈ ગયેલાં કે અલ્પકંઠ રહ્યાં જણાયે.

વિધાતાનેય ઈર્ષ્યા ઉપજાવે તેવા કવિનો હસ્તક્ષેપ આટલી જ લક્ષમણરેખા પાળે છે એવું પણ નહિ કહેવાય. ખાસ કરીને સામાજિક વિષયસામગ્રીના નાટ્યવસ્તુમાં એવા નાટ્યલક્ષ્ય મોઝા ઉપલબ્ધ હોય છે જ્યાં, પાત્રોને આચરણનું સ્વાતંત્ર્ય મળ્યું હોય, તો તે તે પાત્રપિંડ જુદી રીતે જ ધબકી ઊઠ્યો હોત એમ લાગે ખરું તેમનાં નાટકોમાં જેવા મળતાં ચાલક પ્રેરક પાત્રો દ્વારા કવિએ વિચારાભિવ્યક્તિ સાધી છે એટલું જ નહિ, એ વિશિષ્ટ આયોજન દ્વારા

તેમણે મુખ્ય પાત્રોની કર્ણી વિશેની જવાબદારી પણ ઉપાડી લીધી છે જાણે આ માનસ વિધાયક પાત્રો મુખ્યત્વે નાયક-નાયિકાના જીવનનો કવિને અભિપ્રેત રીતે, એટલે કે અમુક ભાવનાને સ્ફુટ કરે એ રીતે દોરીસંચાર કરવામા પ્રવૃત્ત હોય તેમ જ પ્રતીત થવાનું એટલે એમ લાગશે કે, વિચારો અંગેના પાત્રપ્રકોપ ઉપરાત, પાત્રોના આચરણમા પણ પરાકા રીતે રસ તેમ ભાગ લઈ કવિ જાણે સ્વેચ્છા મુજબ નાટકાતે તેમને જિવાડે છે વા મારે છે, પાડે છે વા તારે છે સ્વતંત્ર ઈચ્છાશક્તિ અને નિર્ણયશક્તિના અભાવથી મુખ્ય પાત્રો પણ નિર્વીર્ય અને નિર્જીવ હાજે તો તેમા વાચકની રચિનો દોષ ગણાય નહિ ટૂંકમા, નાનાવાલીય પાત્રો બહુધા જીવતા, જઝૂમતા માનવો જેવા વ્યક્તિત્વ અંશે ધરાવતા કે પરિચિત દેશમજના જીવો નહિ હાજે પણ ગુણવગુણ વા ભાવનાના કાઈક અતિરેકભર્યા નમૂના લાગશે

કવિના હસ્તકોષનું બીજું પરિણામ તે વસ્તુવિધાનની અને વિશેષ તે વસ્તુસમાપનની કૃત્રિમતા ઉદ્ઘાટનથી સમાપન સુધીના વસ્તુસ્વરૂપમા ગોઠવાયેલા પાત્રોમા નાટકાતે કા તો ઓછો—આછો ફેર પડયો હોય છે કાં તો અસાધારણ પલટો નોધાતો હોય છે પાત્રો કેવળ ગીતાદ્વયો વા શબ્દાણુ સમસ્યામા રાચે અને તેમના જીવન વિશે કાઈ ન બને અથવા સાવ અસાધારણ ઘટના બને એ બને પરિસ્થિતિ પાત્ર સ્વભાવ સાથે ગુસ્સાગત ઠરતી નથી એ જેમુ નાટકના કેવળ છેલ્લા ચરણમા જ્યાં અને જ્યાં કે ઈન્દુ અને કાન્તિના પાત્ર અંગે આવી પડના આકસ્મિક પરિવર્તનની અથવા અજાત અજાતાના પાત્ર અંગે આવી પડતી અનપેક્ષિત પરિસ્થિતિની ઘણી બધી કૃત્રિમતા અને અતિથયતા પણ, કવિ જે તે પ્રસંગની કઈક વ્યવસ્થિત કમિક પૂર્વભૂમિકાકરૂપ ઘટના દ્વારા ટાળી શક્યા હોત જીવનમીમાંસાના સૂત્રોચ્ચારણોને અને ભાવવાણી અને લયમજુલ ગીતગૂંજનનો વાણીવ્યાપાર કોઈક નામ પાડેલા પાત્રોના ઉપલક્ષ્યમા છે એટલુ તો કવિને સ્મરણમાં રહેનું હશે, પરંતુ આ પાત્રોય વળી કોઈ વસ્તુતાનુ વા ઘટનાપ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમા છે એનું તો મનભરી ગાથા ગૂંજયા પછી જ કવિને સ્મરણ થતુ જણાય છે ! અને 'વાલો નારે ખેલ ખતમ કરીએ' એવા ભાવથી જ જાણે વસ્તુસમાપન વેળા પ્રયોજાતી એકનામગી ઘટના હકીકતમા તો ખુદ કવિની ભાવસૃષ્ટિ પરત્વે પ્રતિકૂળ વા રસભાયક બનતી લાગશે પાત્રના માનમપવટા અંગે કે આકસ્મિક ઉપચય અંગે ધમ્પ તેટલા—ફાવે એવા પ્રસંગ અકોશ મેળવી ગૂંથી આપવાના નાટ્યનિયોજન વિશે ન્યાયાલાલના મિલિલે કેવળ અસાવધતા વા સૂઝધુન્યતા દાખવી છે એમ કહેવા કરતા વિશેષ તો ઉદાસીનતા જ કેળવે રાખી છે એમ કહેવુ ઉચિત છે. એટલે એ દરે કવિનાં સામાજિક વિષય મામત્રીનાં નાટકોનાં સંચારદ્વારો, ગીત-ચંસ તથા પ્રજન રજુઆતના વાણીવિવાસની સરખામણીમા પાત્રોની કર્ણીથી દીધી ઊંડું વસ્તુચોત અને ઘટનાતત્ત્વ આર્દ્રપાતળુ



અને અસ્તવ્યસન લાગે ખરું. એ કવિપ્રકૃતિના અંતર્મુખી અંતરંગનો પ્રભાવ ગણો કે ભાવનાટકોનો વાર્થા નિહ થયો ગણો.

પાત્રવિકાસ અને માનસચાત્રીય સાતત્ય તથા અતિમાનુષી કાર્યોની સુસંગતતા અપ્રસ્તુત રાખીને એમ કહી શકાય કે, સામાજિક મદર્ભાવાળા અને ઉત્પાદક સામગ્રીના 'જ્યા જ્યાં'માં ઘટનાનો અભાવ વર્તણૂક નહિ—એ હકીકત મૂળે તે વિના પ્રખ્યાત સામગ્રીના નાટકોને વિશેષ લાગુ પાડી શકાયે અલબત્ત એટલાથી જ માત્ર કવિએની નાટ્યવિધાન બાબતની દરિયાદ નિર્મૂળ થઈ નહિ ગણાય. બિનટુ એમ કહેવાનું મન થયે કે ઐતિહાસિક નાટકોમાં ઘટનાતત્ત્વનો અતિરેક થયો હોય વા વસ્તુષોત પ્રસંગોથી ભારછટ્ટુ બન્યું હોય એમ લાગે છે, કેમ કે આ ઈતિહાસનિષ્ઠ કવિને ઉપલબ્ધ સામગ્રીની પ્રસંગપૂરણીની, તેની નાટ્યોચિતતા જોવા-ચકાસવા વિના, વિગતવાર માંડણી કરવાની પધ્ધતિ અપનાવી છે. ઈંદ ભાવનાની છણાવટ કરવાનો મૂળ હેતુ જળવાય, મહાકાવ્ય અર્થેના પુરુષાર્થ નિમિત્તે સાપડતી આવેલી સામગ્રી ખપમાં લેવાય અને મન મૂકીને 'ઈતિહાસની કવિતા' કરાય—એવા કઈ કઈ હેતુથી આ પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં નાટકો લખાયાં જણાયે. પાત્ર પ્રત્યગની પ્રચુરતાના કારણે ઉત્પાદક કરતાં પ્રખ્યાત વિષય સામગ્રીમાંથી નાટ્યતત્ત્વ ઉપસાવવાની ધણી થક્યતા-સુગમતા હોવાથી, નાટ્યારભથી મુનથી મદેત અને છેક થિવનુમાર સુધી ઈતિહાસ પુરાણના ઈતિવૃત્તનું નાટ્યનિયોજન થતું આવ્યું છે પરંતુ નિરાળા ન પડે તેો નાનાલાલ નહિ ! તેમણે ઈતિહાસનું નાટ્યગૃહન ( Dramatisation ) નહિ પણ કવિતાકરણ ( Poetisation ) કર્યું એમ કહેવાય. ટૂંકમાં, ઈતિહાસ અને કવિતાના ઉમજકાભર્ષા મિલનમાં નાટકનો આત્મા સામાજિક સામગ્રીની રચનાઓ જેમ (જેટલો નહિ) જ ગૂંજળાતો રહ્યો હોયો જેઈરો ! અને સમસ્યાદોષ, વાચાળતા, ગભીરતા, આદર્શલેલછા વા ભાવનાપરાયણતા અને ઊમિમયતાની બાબતમાં આ પ્રખ્યાત ઘટનારૂઢિના પાત્રો અને સામાજિક ભાવજગતનાં પાત્રો વચ્ચે તફાવત જણાયે તેો કેવળ ન—જેવો, કેમકે છેવટે તેો એ સીમાં કવિનો આત્મા જ ગાય છે, ગુંજે છે, મહાલે છે એટલું ખરું કે, 'મોગલ નાટક માળા'ના બે અને ગુપ્તકાલીન સામગ્રીનાં બે નાટકોમાં જે તે સ્થળ—કાળનો સંદર્ભ સ્પષ્ટ હોવાથી તદ્દગત નાયક-નાયિકા અથવા સંબંધિત મુખ્ય પાત્રો વિશે સામાજિક વિષય જગતનાં પાત્રો જેવી અમૂર્નતા, અસદિગ્ધતા, આપાધિવતા કે રંગદયિતા અધઝાઝેરી ઓગળી ગઈ જણાય છે.

એટલે નાનાલાલની શૈલીમાં બે મુખ્ય ઊણપ જણાય છે તે જીવત પાત્રચિત્રણની અને નાટ્યોચિત વસ્તુવિધાનની. પરંતુ, નાટ્યવિધાનની આ જવાનુભૂત આવશ્યકતાઓ

વિશે કવિસહજ ઉપેક્ષા દાખવીને જ નાનાલાલને ધરવ થયો નહિ હોય કેમ કે નાટ્ય ગુંફન માટે સર્વથા અનિવાર્ય મનાયેલી 'વાર્તાવસ્તુ'ની સધિને 'વિશ્વગીતા' દ્વારા તથા ત્રિ પરિમાણી પાત્રાલેખન અંગે અત્યાવશ્યક ઠરેલા 'માનવમાનસભાવ'નો 'અમરવેલ' દ્વારા નાટ્યનિકાલ કરવાનું તેમણે તાકાતુ હોય એમ પણ લાગવાનું !

"અલબત્ત, કેવળ આ કારણે, નાનાલાલની કૃતિઓ નાટ્યશાસ્ત્રાવિદોણી છે એવો બેધાત્ક અભિપ્રાય આપવાનું તાર્કિક ઠરશે નહિ તેમની રચનાઓમા જળવાતું આવેલું આછુ-અસ્ત વ્યક્ત નાટ્યતત્ત્વ નાટકવાર દર્શાવાયું છે ખરું", છતાં માનસિક પૂર્વ નૈપારી વિના નાનાલાલનાં નાટકો વાચવા-આસ્વાદવાની ચેષ્ટા કરી શકાય નહિ અને કવિએ પણ આવી પૂર્વ નૈપારી માટે ઘણી નાટ્યપ્રસ્તાવનાઓમાં પૂરતી સામગ્રી પૂરી પાડી જણાશે, આ પ્રસ્તાવના સાહિત્ય નાટક લખાયા પછી વાચાળ બચાવ પેટે વા કવિમહજ સંદિગ્ધ વાણીવિલાસ પેટે લખાયું હોય એમ કોઈને લાગે બલે, પણ એટલું તો સૌ કોઈને લાગશે કે, શું પ્રચલિત નાટ્યસ્વરૂપ અંગે કે શું પોતાના નાટકપ્રકાર અંગે કવિના મનમા સાવ ગેરસમજ કે અસ્પષ્ટતા નથી એટલું ખરું કે તેમણે અપનાવેલા ભાવનાટકના બહુધા અપ્રચલિત નાટ્યાદર્શ સાથે તેમના ભાવનાશાળી-આદર્શપરાયણ માનસનો, લાક્ષણિક સ્વત્વપરાયણતાનો અને નિર્બન્ધ કવિત્વશક્તિનો એકમાથે મેળ જોડવાવાથી નાટ્યસ્વરૂપવિષયક કે નાટ્યવિધાનલક્ષી અરાજકતા વા અરૂપતા જણાતી આવે છે જોકે, આવા કવિસુભજ સમન્વયના કારણે જ તેમના નાટ્યલેખનમા કેટલીક વિલક્ષણતા-અનન્યતા ઉપલબ્ધ થઈ જણાવવાની. નાટકના નામે નિમિત્તે વર્ણનકાળ્ય, ઊંમિકવિતા કે ચરિત્રકથા કેવળ નાનાલાલ આલેખી શકે, ગમે તે નાટ્યાદર્શ સ્વીકાર્યે અનિવાર્ય લાગતી 'વાર્તાવસ્તુ'ની એકસૂત્રતાને પડકારવાનું તથા નાટ્યમધ્યમા મહાકાવ્યોચિત મામગ્રીને બંધમેચાડવાનું નાનાલાલને જ સૂઝે ફાવે. ઐતિહાસિક સ્થળોનાં તેમ જ ભૂગોળના નાટક લખવાની કલ્પના કોઈ કરે અને અમલી બનાવે તો તે નાનાલાલ પાત્ર પ્રસાંગ સવાદની નાટ્યમામગ્રીને કેવળ જીવનસમીક્ષા કે મુજ મીમાસાના ઉપાદાન અથવા વિચારવાહન બનાવી દેવાનું નાનાલાલને જ જોઈએ. 'જગતલીલા'ના 'પરમનાટક' કે 'અભાંગભવ'ના નાટક દ્વારા ભવ્યતાની ઉપામના સાધવાનું અને અભાંગપારની સૃષ્ટિનું દર્શન આપવાનું કવિકાર્ય પણ નાનાલાલની પ્રતિભાના બરનું જ ટૂંકમાં, નાટ્યબધમાં નાનાલાલ જેટલો સ્વૈરવિહાર અન્ય કોઈ નાટ્યકારે સેવ્યો આદર્યો જણાશે નહિ. એટલે, નાટ્યસ્વરૂપ પ્રત્યેનું તેમનું વલણ કવિસહજ અને રગદર્શી છે એમ કહી શકોયે આમ ભાવપ્રધાન નાટ્યપ્રકારની પસંદગી, નાટ્યવિધાનની તમામ મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓ તથા પાત્રના વિચાર વાણી વર્તન-અંગે તોટીક, પરંતુ ભાવ, ગતિ, કાર્યની તાદૃશ ચિત્રાત્મક વર્ણનછટામાં, કાવ્યોચિત પ્રતીકાલેખન વા ધ્વનિસૂચનમા, વાતાવરણની અદ્ભુત રસિકતામા, નિસર્ગરમ્ય ઘટનાસ્થળોની સુંદર કુદરતી પ્રશ્નાદ્ભૂમિકામાં, સ્થળકાળની ધૂધળી મોહકતામાં,

ભાવનારૂપિની રુચિરતામાં અને પ્રત્યેકના ‘આત્મા’ની ગુંજતી ગીતમયતામાં નાનાઢાલનું કવિવ્યક્તિત્વ નાટ્યકારની કૃષિ ચક્રીને નિર્ણાયક ‘માર્ગદર્શન’ આપનું રહ્યું છે એમ કહેવાય. અલખત, નાનાઢાલીય શૈલીની ખૂબી તરીકે આગળ ધરાવાનું તે આ નાટ્યવિધાનનું આવું આમૂલાગ્ર કવિતાકરણ જ—અને ખરી ખૂબી તો એ ગણાશે કે આ ખૂબી જ કવિનાં નાટકોની ખામી તરીકે પણ ઉલ્લેખાવાની કેમકે, કવિને ‘છન્દુકુમાર’ અને ‘ઢાયા ઢાપત’ જેવા બે ચાર નાટકથી ધરવ થયો જણાતો નથી, વળી, નાટકની કવિતામયતાની રૂનેક રચનાની પ્રક્રિયા દરમિયાન, વિષયપોષક પાત્રવિભાવના વા આપોજના તથા કેટલાક સઘર્ષમૂલક પ્રસંગ કે નાટ્યક્ષમ મોકાનું પ્રયચ્છન્ન નાટ્યતત્ત્વ ઉપમાવી ખીલવી બતાવવા કવિએ કોશિષ કરી જણાતી નથી. કવિના નાટકો પરત્વે, તેમની તદ્દવિષયક ચોખવટ છતાં, સામાન્ય તથા સાહિત્યિક વર્ગમાં પૂર્વગ્રહ બધાતો આવતો હોય તો તે આ કેવળ રંગદર્શી કાવ્યોપાસના અને સદંત નાટ્ય-ઉપેક્ષાની બેવડી લાક્ષણિકતાઓને કારણે જ કદાચ. એટલે, નાનાઢાલનાં નાટકો પૈકી તેમના નાટ્યલેખનના પૂર્વાર્ધનાં બે સ્નેહમીમાસક અને એક મહાકાવ્યોચિત નાટ સિવાય તેમના અન્ય નાટકો કેવળ તેમની ગભીર રૂત્રાત્મક વિચારસામગ્રી બદલ જ ગીતપ્રચુરતા બદલ વચાતાં રહે એ અસંભવિત લાગવાનું. એ સંદર્ભમાં કોઈને કવિન નાટ્યલેખનની માર્ગકતા તથાસવાનું મન થાય ખરું. આવો ઉત્સુક અભ્યાસી સૌ પહેલે નોંધ લેશે કવિએ પોતાની વિશિષ્ટ કાવ્યરંગી શૈલીથી ખેડેલા શ્રાવ્ય ભાવનાટકના વિશિષ્ટ પ્રસ્થાન પ્રદાનની કવિના નાટકો અગાઉ ઘણી રચનાઓમાં દરમિયાન અપેક્ષા નિમિત્તે ક’ઈક નાટકી—ક’ઈક અતિરંજક ઘટનાપર પરા ખડકાતી આવે છે, એમાં સસ્કૃત પરંપરા અનુસંધાનમાં સાહિત્યિક ગદ્ય અને સાધાસ કવિતાના અતિરેકની સેજભેજ પણ હોય દ્રઢ તથા પાક્ય નાટ્યલેખનની આવી અનિશ્ચિતતા અને વિકૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં ગુંજાતી વાચકને કવિએ પોતાનાં નાટકો સ્પષ્ટતઃ શ્રાવ્ય તરીકે ઓગખાવ્યાં-આલેખી બતાવ્યાં એ રાહકા લાગવાનું એટલું જ નહિ, ચીલાચાકુ—વપામેલા વિષયની ઘરેડમાથી અને સામાન્યતામાંથી ગુંજાતી નાટકને તેમણે વ્યાપક સ્તર પર પહોચાડ્યું એની પણ તે નોંધ લેશે. કવિન શ્રાવ્ય કૃતિઓથી નાટક કવિતાની એ દ્વિવિધ રસસકરતા તો ટળી જ ; પરંતુ આ ગુંજાત વાચક કવિનો વિશેષ ઋણી રહેશે આ ભાવનાટકો દ્વારા અપાશિવ, મનોરમ્ય અને રંગદર્શ સુષ્ટિનો સતત સાથે રહી પ્રવાસ કરાવવા બદલ, ગીત ગુંજાનનો કાવ્યસ્વાદ કરાવવા બદ અને વિવિધ જીવનપ્રશ્નો અંગે કેટલુંક સ્વસ્થ વિચારપાલેય ભળાવવા બદલ તે અલોકિકતાનું કાવ્યરંગી દર્શન કરાવવા બદલ. નાનાઢાલની કવિતાકલાના ઉપલક્ષ્ય શબ્દશકિત, વાણીસામર્થ્ય વા કવિભારની વિશે તેમ નાટ્યશૈલી અંગે કવિની સંવાદબાધ વિશે પણ તે વિચારતો થશે. નાટકની ભાવાભિવ્યક્તિ અંગેના આ મહત્ત્વના વાણી-ઉપાધા

બાબત કવિપદો નોંધપાત્ર સિદ્ધિ દાખવી દેખાશે અને ભાવનારસ તથા કવિતારસ પીરસવામાં ઉપયોગી નીવડતી આવેલી ડોલનશૈલી મૂળે નાટક અર્થે પ્રયોજાઈ એ હકીકતનું સ્મરણ પણ આ સંદર્ભમાં રસપ્રદ ગણાય.\* પાત્રભેદ ઉપસાવવા કે પાત્રોચિતતા જળવવા અંગેનાં તથા શબ્દાંબર, અર્થાવાય કે વાણીવિલાસ અંગેનાં ભવસ્થાનો આ કવિશૈલીને નથી નડ્યાં એમ નથી, છતાં કેટલાક મહત્વના વસ્તુ-મોકા તેમ જ ટૂંકા ઉદ્ગારો ભાવોચિતતા અને નાટ્યછટાપૂર્વક આલેખાયા હોય તેો તે આ શૈલી હાથવગી બનવાથી. વળી, પયગંબરી, કવિશાઈ ઉદ્બોધ ઉક્તિઓને સૂત્રાત્મકતા, અર્થસાધકતા તથા સુગ્રાહ્યતા સાંપડે એ પણ લાભ સ્તો ! માટે જ શ્રાવ્ય નાટ્યપ્રકારના ક્ષેત્રમાં પદ્યનાટક તેમ જ ગેય રૂપકની કેટલી ખેડવા મથતા નવોદિતોએ કવિનાં નાટકોથી માહિતગાર અવશ્ય રહેવું જોઈએ એવું કહેવા જોટલું મહત્તર પણ આ કવિતાદેવી નાટકોને મળવું રહેશે. નાનાલાલનાં નાટકો વિશે પ્રચલિત તખ્તાવાયકી (Stageability)નો ભલે વિચાર ન થઈ શકે, પરંતુ તેમનાં નાટકોના કેટલાક છૂટક ચૂંટેલા પ્રવેશોની રસલસી અભિનયક્ષમતા (Actability) વિશે કેવળ વિચારવાનું નહિ, પણ અમલ કરતા રહેવાનું સૂઝવું રહ્યું હોય તેા તેમાં આ કાવ્ય-સંસ્કાર પામેલી નાટ્ય ભાનીનું નિમિત્ત પણ ખરું. કેટલાંક શાદગાર પાત્રો વિશે જ્યાં જીવંત વ્યક્તિત્વ-ધબકાર અનુભવાતો હોય ત્યાં ભાવોદ્દીપનની લક્ષણ તથા ભાષાછટાનો ફાળો નિર્ણાયક ગણાયે. પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં એમ કહી શકાય કે, ‘જ્યાં જન્મત’, ‘ઈન્દુકુમાર’, ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’, ‘જહાંગીર—નૂરજહાન’ કે ‘સર્વત્ર ભરત’ જેવાં નાટકોમાંથી વિષયેતર વા નાટ્યતેર પાત્ર પ્રસંગ તેમ જ ગીતો નાટ્યનિકાલ કરી, તેમનું ફેરસંકલન કરી વા પસંદ કરેલા માત્ર છૂટક પ્રવેશો અભિનીત કરાવવામાં આવે, તેો વિશેષ કરીને વાચિક અભિનય અંગેની તથા ભાષાવિવેક તેમ જ ભાવવ્યક્તિની અભિરુચિ અંગેની નાટ્ય-તાલીમની બેવડી કામગીરી અર્થે એટલે કે શૈક્ષણિક—શિષ્ટ રંગપીઠની સ્થાપના અર્થે કવિનાં નાટકોની ઉપયોગિતા યથાતથ ચકાસી શકાય.

કવિની સંવાદશૈલી અંગે એ ફેર-ઉલ્લેખ હવે ભાગ્યે જરૂરી ગણાય કે આ કવિલોકના કાવ્યાત્માઓની કવિતાભાનીમાં ચોંદિદા વ્યવહારની ભાષાછાંટ કે લક્ષણલોકો જેવા મળે તેો તે ન-જેવા વા નહિવત્. કાવ્યના ભાવનાપુટથી રસાયેલી કવિપુત્રની આ સંવાદ-ભાનીના ઉલ્લેખ સાથે અસિદ્ધતાની છાંટવાળી તળપદી લોકઓલીથી રંગાયેલી, કવિપિતાની સંવાદશૈલીનું સ્મરણ કરવામાં આવે, તેો ‘લક્ષ્મી નાટક’થી ગુન્ગરાની નાટ્યસાહિત્યના

\* શ્રી અનંતરાય મ. રાવળ; ‘ગંધાસત’; કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં નાટકો; પૃ. ૧૫૧-૫૨ અને તેમણે ઉતારેલું આ અવતરણ: “.....” હટની વસન્તમાં ‘ઈન્દુકુમાર’નું મહાકાવ્ય આરંભાવું ને વર્ષામાં ‘વસંતોન્સવ’ રચાવો ને છપાવો.” (‘કુસ્ત્રોત્ર’ ની પ્રસ્નાવના; ૫-૨૭.)

પ્રથમાક્ષર માંડનાર દલપતરામ ઘઘાભાઈથી માંડી સાહિત્યિક નાટકનો ચરમ ઉન્મેષ દાખવતા નાનાલાલ દલપતરામ સુધી ગુજરાતી નાટ્યશૈલીએ કરેલી ભાષાવિષયક કાશ-પલટ અંગે રસપ્રદ અભ્યાસ સામગ્રી મળી રહેવાની; સાથેસાથે આ એક કવિષેડી દરમિયાન નાટકના અંત 'ગ' તથા બાહ્યકાર વિશે થતા આવેલા ફેરફારનું વિકાસવિવરણ પણ ઊપસી આવશે.

કવિનાં નાટકોના બાહ્યસ્વરૂપ વિશે તેમની નાટ્યપ્રસ્તાવનામાંથી પૂરતી ચોખવટ મળી રહેવાની તેમ નાટ્યવિષયમાંથી તેના અંતરંગનો અતિરુપિત વિતાર પણ જડી આવવાનો. સ્ત્રી-પુરુષ સ્નેહ તથા લગ્નસંબંધ વિશે નાનાલાલ જેટલું ભાગ્યે અન્ય કોઈ નાટ્યકારે લખ્યું હશે. ઈતિહાસવિષયક સામગ્રીના 'જહાંગીર—નૂરજહાન'માં પણ 'દાંપત્યની માણ્સ'ના મિયે આ વૃત્તિ જ અગ્રેસર રહી ગણાય; એટલે પ્રસ્તુત વિષયના નિરસ પુનરાવર્તનની ફરિયાદ કરવાની કોઈ તક ન હોતો નવાઈ! જોકે, સ્નેહભાવ તથા શરીર-સંબંધના એકસાથે વિવિધ તથા ઉચ્ચાવચ અને વાસ્તવિક વિકૃત પ્રભંગ પરિસ્થિતિના શેષક વિતાર દ્વારા કવિએ આવી ફરિયાદ માટે ખાસ કારણ રહેવા દીધું નહિ જણાય. મામાજક વિષયસામગ્રીની ભાવસૂત્રિમાં નાનાલાલો મુખ્યત્વે અશરીરી સૂક્ષ્મ પ્રેમ, સ્નેહલગ્ન તથા લગ્નસ્નેહ, નૈષ્ઠિક બહુચર્ચ અને ગૃહસ્થાશ્રમ વગેરેનો મહિમા ગાઈ ગવરાવી તે તે ભાવનાનો ઉત્કટ પુરસ્કાર કર્યો જણાયે; સાથેસાથે, રૂકિલગ્ન, અમર્યાદ શૃંગાર, જાતીય વિલાસ અને પ્રેમ-પડછાયાની પૂજા જેવી મનોવિકૃતિઓની અવલેલના કરી, ગૃહજીવન તેમ જ સમાજજીવન અંગે શ્રેયોલક્ષી દૃષ્ટિબિંદુ પણ દાખવેલું જોઈ શકાયે કવિ કેવળ સ્નેહ મીમાંષાની ગ્રંથિ (Complex) થી પીડાતા રહ્યા નથી એની જાણ પ્રતીતિરૂપે, જે ઈતર સમાજપ્રવૃત્તિ વા જીવનપુરુષાર્થ નાટ્યવિષય બનતા આવ્યા છે તેમાં ઉલ્લેખપાત્ર આ—ગ્રામ અને નગર વા પ્રકૃતિ તથા સંસ્કૃતિનો સમન્વય, પાપની ભરતી અને પુણ્યનો ઓટ, માનવમમૂડના સુખાળવાં વેણ, જોગ અને સંસારનો નમન્વય અને લોકસેવાની દ્વિધા, સર્વધર્મનમભાવ, ન્યાયપરાયણતા, વિવેકબુદ્ધિ, સંસ્કારપરાયણતા, માનવતાવાદ તથા રાજ્યધર્મ અંગેની વિષય-માવજત દ્વારા પ્રખ્યાત સામગ્રીની રચનાઓ નિમિત્તે કવિએ પોતાની સુરાજ્યની ભાવનાને વાચા આપી હોય એમ બને. તેમના મહાનાટકમાં વ્યક્તિગત તેમ જ વ્યાપક પ્રશ્ન સંદર્ભમાં પરમોદાત્ત આદર્શની આલોચના અને પુરસ્કાર કરી નાનાલાલે જાણે નાટકનો જીવનના ભાષ્ય તરીકેનો આદર્શ ચરિતાર્થ કરવાનું તાકુમું કહેવાય. તેમની નાટ્યરચનાઓમાં સૂત્રાત્મક રીતે પ્રત્યેકપાથેલાં જીવનોપયોગી મંતવ્યોમાં નથી લાગણીજન્ય અતિરેક વા બુદ્ધિજન્ય અરાજકતા. યુગલક્ષી તેમ જ વ્યક્તિત્વદ્યોતક શિષ્ટાગ્રહ અને કવિસાહજ શબ્દાતિરેક માફ, બાકી એ દરે તેમની વિષયવિચારણા સીમ્ય

અને સ્વસ્થ લાગવાની. વળી, કવિએ નાટકભરી ગાયેલી ઉદ્દોષિલી જીવનભાવનાઓમાં આદર્શ તેમ જ વ્યવહારુ બને કલા જોવા મળવાની આવી બહુવિધ જીવનમીશાના નાટ્યનિષાળનના કારણે કાવના નાટકોનું અંતરંગ અર્વાચીન કાર્ણમાં ખેડતો થયેલો સમસ્યા નાટકો જેવું સમૃદ્ધ લાગે ખરું. ટૂંકમાં, નાટ્યસ્વરૂપ તથા રચનાવિધાન પરત્વેના તેમના સ્વૈરવિહારી (Romantic) વલણથી જિલટુ વિષયવિધાન અંગેનું કવિવલણ શિષ્ટ (Classic) છે એ વ્યાપક રીતે સાચું લાગવાનું બહુધા 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની જેમ જીવનની શ્રેયસ-સાધનાનો આગ્રહ રાખતાં નાનાલાલના નાટકો પંડિતપુગના પ્રતિનિધિ હરે ખરાં. કવિના નાટ્યલેખનના ચાર દશકાના પુરુષાર્થની ફલશ્રુતિ પેટે એમ કહી શકાય કે, વિસ્તૃત અને તાત્ત્વિક પ્રણયમીમાલા તથા લગ્નમીમાલા બદલ 'જ્યા—જ્યાન' તેમ જ 'ઇન્દુકુમાર' અને ચિત્રનખરાયણ તથા કવિ ભારતીના ઉન્મેષ બદલ મહાનાટક-શુ 'વિશ્વગીતા' કવિની અને ગુજરાતી નાટકની શાદગાર કૃતિઓ ઠરી વસાતી વિવેચાતી રહેશે

---

બાંર

## અર્વાચીન અગ્રણી

વીસમી સદીની પહેલી પચીસીમાં ઉમરવાડિયા તથા યશવંત પંડ્યાના પ્રસ્થાનથી પ્રથમ વાર એકાંકી લેખકપ્રિય થવા લાગે છે, પરંતુ તેથી સુદીર્ઘ નાટકોની પરંપરા ભૂંસાવા લાગે છે એમ નથી બનતું બ્રિટનું, સુદીર્ઘ નાટ્યરચનામાં સર્જકશક્તિની તાવણી થતી રહે છે એમ મનાતું રહ્યું હોય એમ બને ! અર્વાચીન અગ્રણી શ્રી. મુનશી સ્વક્રીય વિલક્ષણતાપૂર્વક, કોતુક નિમિત્તે આ અદ્યતન નાટ્યસ્વરૂપ પર હાથ અજમાવ્યા વિના અનેકાંકીથી પોતાની નાટ્યલેખન કારકિર્દી આરભે-આટોપે છે. આમાં, એકાંકીની સહેતુક ઉપેક્ષા કરવાનો ઈરાદો કદાચ નહિ હોય. સ્ફુરે તે અને પ્રચલિત રીતે લખવાની ઉન્નાદી લેખકવૃત્તિથી મુનશી દૂર રહેવાનું વિચારે અને વાચકને સર કરવાની ઈતર મુક્તિ પ્રમુક્તિ ગાઠવે તે અસ્વાભાવિક નાહ લાગે. દ્વિઅકીથી ધણાંકી જેવી દીર્ઘ રચનાઓ કેવળ વ્યક્તિત્વ અભિવ્યક્તિની નેમ હોય એમ તો ન બને. એ સ્વભાવ ખામિયત અર્ધજગત માનત મારફત તેમની સઘળી ક્રિયાઓમાં યેકાતી રહે એ અશક્ય નથી, પરંતુ પોતાની નાટ્ય લેખન પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં તેમણે અન્ય પ્રશ્નો-પરિબળો વિશે સ્વસ્થતાપૂર્વક વિચાર કર્યો હોય એમ પણ લાગવાનું. બટુભાઈ, યશવંત પંડ્યા, મુનશી તથા ચન્દ્રવદન મહેતાના નાટ્યલેખનના આરંભ વેળા ગુજરાતી નાટ્યમાહિત્ય અંગે નવા પ્રાણસચારની આવશ્યકતા વર્તાતી હતી; કેમકે, ધ્રુવાંતરે બ્રિટેલી વ્યવસાયી શેલી તથા માહિત્યિક નાટ્ય પંપરા નાટ્યવિકાસ અંગે બહુધા એકગરખી પ્રતિકૂળ નીવડતી આવતી હતી. ઉમરવાડિયા પંડ્યાના એકાંકીલેખનથી આવી વિકાસ-આશા બંધાઈ પરંતુ લગભગ મૃતપ્રાય બનતી જતી ગુજરાતી 'ગભૂમિ તથા નિરમ બનતી આવતી નાટ્યશેલી અંગે ચેતના રેડવાની કે ગૌરવભર્યું અસ્તિત્વ બક્ષવાની કામગીરી એકાંકીના ગજ બહારની વાત ઠરે. એ ખરું કે, એકાંકી સાહિત્યિક કલાનો ઉન્નત નમૂનો ગણાય વા તેનું કસબી કલાવિધાન તથા સુશ્લિષ્ટ નાટ્યતત્ત્વ નીવડેલા સર્જક માટે પણ કસોટી કર્તા નીવડે, પરંતુ રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં, ભજવાના એકાંકી બહુબહુ તો અભિનયશોખ જગાડે અને નાટ્યરસ પોરે એટલું જ તેનું મહત્ત્વ. માટે જ, નાટક લખવું તો રંગભૂમિ તથા સાહિત્ય મારફત નવાં ઉન્મેષ જન્માવે તેવું જ, એવો તર્ક-સંકટ મુનશીને સૂઝ્યો હોય ખરો ! ઘણે અંશે રુચિ-સ્થગિતતા ભોગવતાં સાહિત્ય રંગભૂમિનાં ઉભય ક્ષેત્રોમાં અર્વાચીન વહેણ જન્માવતાં મુનશીનાં આમાનિક પૌરાણિક અનેકાંકી ઐતિહાસિક મહત્ત્વનાં કરશે તે આ સંદર્ભમાં.

સ્પષ્ટત : પશ્ચિમી નાટ્યશૈલીના સંસ્કારો સૌ પ્રથમ સભ્યાનતાપૂર્વક જિલાયા મુનશી-મહેતામાં; અલબત્ત, ચન્દ્રવદન મહેતાની સરખામણીમાં મુનશીનો સક્રિય તખ્તા-સંપર્ક તથા તજજ્ઞતા મર્યાદિત લાગે ખરાં, છતાં તેમના પુણેગામીઓ કરતાં મુનશીકૃતિઓમાં અભિનયની માત્રા તેમ જ રુચિકરતા નાટ્યોપકારક રીતે ખીલી બીલી જણાવાની. વસ્તુગત નાટ્યક્ષમતા સંઘટ્ટ તેમ જ લક્ષ્યવેધક બનાવવા અંગે પણ તેમણે કાળજીપૂર્વક કોશિય કરી છે એમ લાગશે. ‘તર્પણ’ તેમ જ ‘પુત્રસમોવરી’, એ બે પૌરાણિક નાટકો સિવાયની રચનાઓમાં, અંક સંખ્યા તથા અંક વિસ્તાર વિશે તેમણે કાંપ મૂક્યો કહેવાય. પ્રવેશોનો ખપપૂરતો અને અનિવાર્ય તબક્કે ઉપયોગ કરતા રહી, નાટ્યેતર ઉપકથા નિમિત્તે પ્રવેશતાં રહેલાં પાત્ર પ્રસંગો સદંતર ઓગાળી કાઢી, તેઓ મુખ્ય નાટ્યવસ્તુના વા કેન્દ્રસ્થ પાત્રના નાટ્યપોષક અંશો ઉપસાવતું, રસોન્માદક સુઘડ સંવિધાન પ્રયોજવામાં સઘળું લક્ષ કોન્દ્રત કરતા જણાય છે. વળી, કવિતા તેમ જ ગીતોના એકાધિકારનો અહીં ખસૂસ નાટ્યનિકાલ થયો, એટલે કેવળ ગદ્યનાટકોની વિશિષ્ટતા પણ તેમનાં નાટકોમાં વિકસી. વ્યવસાયી શૈલીનાં પૌરાણિક ઐતિહાસિક નાટકોમાં અટવાતા ‘કોમિક’ને બદલે તેમણે સામાજિક પ્રહસનનો સ્વનંત્ર નાટ્યપ્રકાર તરીકે, સિદ્ધહસ્ત શૈલીએ સારો ફાલ ઉતાર્યો.

પૂર્વાર્ધકાળના સામાજિક નાટક ‘કાકાની શયી’ (૧૯૨૯) માં રૂઢિલગ્ન, કળેશ કે વૈધવ્યના બહુ ચવાયેલા નાટ્યપ્રશ્નો પછી જાણે નવપ્રસ્થાન પેટે અર્વાચીન નારીના જીવનમાં આકર્ષક બનતી જતી સ્વાતંત્ર્ય તથા સમાનતાની ભાવનાઓની તાર્કિક ચકાસણી કરવા મુનશી શયીનું પ્રમુખ-પાત્ર તથા ‘નાટ્યવસ્તુ પ્રયોજતા જણાય છે ‘પૌરાણિક નાટકો’ થી તદ્દન બિલટી રીતે અહીં તેમનું વલણ વિનોદપ્રકત લોઈ, શયીની પાત્રવિભાવનામાં તેઓ અર્વાચીનતાના ચાળાની ટકોર કરવાનું તાકે છે એમ લાગે.

આકર્ષક લાગતા અર્વાચીન સંસ્કારો નીચે કામ કરતી વિજતીય વિકૃતિની સાદૃશ્ય ઠેકડી ઉઘાડી, મુનશી શયીને ઘસારાપદ બનાવ્યા વિના, ઉપધાસને સમાપન લેખ આટોપી લઈ નાવિકાના પાત્રને સ્વસ્થ ભૂમિકાએ પહોંચાડી આપે છે. પ્રથમ બે અંકોમાં અર્વાચીન નારીના સ્નેહસંભ્રમની ઘસારાપદતા ઉઘાડી પાડવા નાટ્યકારે ચરિત્રીત કુંદનલાલ તથા અપરિણીત ગૌરીશંકરનાં પાત્રોનો ઉપયોગ કર્યો જણાશે. આર્બને લાગણીવિવશ પુરુષપાત્રોની શયીઘેલછા દ્વારા નાટ્યકાર નાવિકાના મુક્ત સહચારના દર્બ તથા ભયનું લખવું પરંતુ વિચારપ્રેરક ચિત્ર આલેખે છે. વળી, શયીની સીમંડળીમાં, સ્વાતંત્ર્ય ભાવનાની સમાનતા સામે પુરુષ ઘેલછા તથા ક્રમક્રમના વિરોધલક્ષી વિતારણો તેઓ વિષયાનુલક્ષી નાટ્યસ્થ વાંગઉપસાવી આપે છે. નવી નારીના અર્વાચીનતાના વ્યામોહના નાટ્યસ્થ વિષયને પાત્ર-પ્રસંગના



હાસ્યોત્પાદક સંકલનથી ઉત્કટ રીતે બહેલાવ્યા છતાં, પાત્ર જીવનમાં કારુણ્યમૂલક કટોકટી વા વસ્તુપ્રવાહમાં દુર્ઘટના ઉદ્ભવે તે અગાઉ મુનશીએ મોકાસર નાટકાંતે થયેલી આત્મવચનના ઉદ્ભવ તથા ઉપહાસમાંથી ઉગારી લીધી છે, આમ છતાં, સ્નેહસંભ્રમના નિરસનનો ઉદ્દેશ અસિદ્ધ ન રહે તે અર્થે મુનશીએ ત્રીજા વિકટપ તરીકે કાકાનું વિશિષ્ટ પાત્ર પ્રયોજી લીધું છે જાણે

નાટ્યવિષય અર્થે થયેલું પાત્ર આવશ્યક ખરું, પરંતુ સૌથી આનવાર્ગ છે નાટ્ય હેતુને સફૂટ કરેલું કાકાનું કાર્યસાધક પાત્ર નાટકના સઘળા પુરુષપાત્રો (અને સ્ત્રીપાત્રો પણ) ઉપહસનીય લાગવાના, જ્યારે કેવળ, એક કાકાની પાત્રવિભાવનામાં વ્યક્તિત્વલક્ષી ગાંભીર્ય નાટ્યોચિત આવિર્ભાવ પામતું જણાય છે તેમની રવભાવ-હજ રમૂજે નથી ઉપરછાલી કે નથી શબ્દાંશુ, જીવનના નિકટવર્તી અને કંઈક કુ સ્વાનુભવમાંથી સફૂરતી રહેલી તેમની વિનોદ ઉક્તિઓ નાટ્યતત્ત્વને પુષ્ટિકારક નીવડે છે એ વિશેષ લાભ તેમના દેખીતા સ્ત્રી-દ્વેષની ભીતરમાં જડી આવશે અનન્ય સમભાવ તથા સ્વસ્થતા એટલે નાટ્યોપકારક તરફથી જેવું લાગતું પાત્ર નાટકની તેમ જ મુનશીની પાત્રસૃષ્ટિમાં વિદ્યમાન લાગવાનું આ વ્યક્તિત્વસભરતાના કારણે નહિ રૂઝિચુસ્ત, નહિ સ્વચ્છંદી ઢબે પોતે અપૂર્વ બનાવવા ધારેલી સ્ત્રી પાછળ જીવનનાં કીમતી વર્ષો તથા સઘળો પુરુષાર્થ ખર્ચા પછી, સહચારની ધની વેળા જ, એ નવ ઉલ્લાસી નારી ધાર્યા કરતાં પણ અપૂર્વ બની આ સ્નેહાળ સનિધ પાલકને પોતાના વ્યક્તિત્વથી આજવાનો પ્રયત્ન કરે એ કઠણતા કાકાના જીવનમાં નાટ્યક્ષમ સંદર્ભમાં અને વાચક તેમ જ થયેલી સમક્ષ નાટ્યરતે પ્રત્યક્ષ કરી હાસ્યપ્રધાન કૃતિના ગંભીર વિચારપ્રેરક સમાપન દ્વારા મુનશીએ નાટ્યવિધાનની અર્થસાધકતા વધારી છે

પાત્ર પ્રસંગજન્ય હાસ્યપ્રચુર પૂર્વાર્ધને અનુલક્ષીને જ કદાચ મુનશીએ પોતાના આ સામાજિક નાટકને પ્રહસન તરીકે ઓળખાવ્યું હશે, પરંતુ નાટ્યઉત્તરાર્ધમાં કાકાના ઇલા-ગંભીર વર્ચસ નીચે અર્વાચીનતાના નાદે ચઢેલી નાણિકા સૌસહજ પ્રેમોપચાર શીખી સ્વસ્થતા મેળવી લે છે એ સુખદ વિષયસમાધાન પ્રહસનોચિત સમાપન વા રસનિષ્પત્તિથી જુદું લાગશે. એટલે કાકાના પાત્રપ્રયોજન તથા આનુષંગિક રચનાવિધાનના ઉપલક્ષ્યમાં 'કાકાની થયેલી' પ્રહસન કરતાં અત્યપરિચિત ગંભીર હાસ્યરચના ( *Serio comedy* ) તરીકે ઓળખાવવાનું સુસંગત કરે ખરું

નાટ્યપૂર્વાર્ધની પ્રહસનાત્મક માવજતની સામગ્રી જોઈએ તો તે આ ઈંદ્રજિત ગીરીશકરનાં નમૂના પાત્રો તથા તેમની પ્રભુ (કામ?) વિષયતાના પ્રસંગો, થયેલી તથા તેની સ્ત્રીગંભીની

વિચારે વર્તનની વિનોદી ખાસિયતો,\* કુદનલાલને શશીના મોહમાથી મુક્ત કરવાની વિધુમુખીની નાટકી તરકીબ,† તથા શિવગૌરીના અપહરણનો પ્રસંગ ‡ મુખ્ય કથાનુમા વિષયસ્ફોટ નિમિત્તે, મુનશીની પાત્રચિત્રણની કુશળતાની હળવા નાટકમાય મારી પ્રતીતિ થઈ કહેવાય. પહેલી નજરે નાટ્યપૂર્વાર્ધ પર્યન્ત શશી નવી નારીના પ્રતિનિધિ પાત્ર જેવી લાગે ખરી, પરંતુ તેના પાત્રપિંડમા વ્યક્તિત્વ ઝળકે છે સમાપન વેળાના સમભાવ તેમ જ પ્રભુપદમજકાથી. વસ્તુ-ઉદ્ઘાટન પછી મહદંશે નેપથ્યે રહેતા પુરુષાર્થો પ્રભુથી કાકાના સ્વસ્થ વ્યક્તિત્વની પડખે શશીના આકર્ષણમા તથા તેની સભાન-અસભાન હંધા રમતમા અટવાતા રહી, કાચના કબાટમાના ખાડના હાથી જેઈ જીભને રસ માણતા વિલાસીકુદનલાલ તથા વિકારી ગૌરીશકરના પાત્રો વિષયની નાટ્યોપકારકતા ઉપરાંત કાકાની અસામાન્યતા અને પ્રેમાર્દ્રતા વ્યક્ત કરી આપે છે નાટ્યકારનો અર્વાચીનતા પ્રત્યેના અર્વાચીન પ્રત્યાઘાત વ્યક્ત કરતા કાકાનું સ્વસ્થ માનસ શશીના પ્રભુ-સ્વચ્છંદ ઉપરાંત અન્ય સૌ પુરુષ પાત્રોની લાગણીવિવશતાની ટકોર કરતું રહી જાણે ‘કોરસ’ તેમ જ આદર્શ પ્રેક્ષકની ગરજ સારે છે. આ સૌ લાગણીપોષક અને મનવોર પાત્રોને પોતપોતાના પ્રભુસભાધમા વા લગનજીવનમાં નિરાશા સાંપડે છે ત્યારે, સીધું જોનારા—સીધું બોલનારા એકમાત્ર કાકા જાણે પોતાના ધર્મમા પુરુષાર્થ અને નિર્મળ પ્રભુભાવનાનો શશીરૂપે પુરસ્કાર મેળવે એ પણ સૂચક † એટલે, કાકા શશીના પ્રભુપ્રેરિત, સમભાવજન્ય લગન દ્વારા મુનશી કેવળ આઘાતજનક ઘટના, ચોકાવનારો અંત કે નાટકી ચોટ આલેખવા માગે છે એવું છેક નથી, પાત્રવિધાન તેમ જ વસ્તુવિધાનના ચાલવા આવતા સદર્ભમા આ પ્રૌઢ પુવાન પાત્રોનું આદર્શ લાગતું લગન નાટ્યોચિત ઉપરાંત અનિવાર્ય પણ લાગવાનું, કેમ કે, ખાસ્સો વયભેદ ધરાવતા પાલક પાલિતાના રૂઢિચુસ્તોને ચોકાવતા લગનમાથી મુનશીનો કૃતિમત વિચારભાર તારવી શકાય કે સુખી દાપત્ય માટે સૌથી વધુ અનિવાર્ય છે પરસ્પર સમજ સંપર્ક તથા નિરવાર્થ રનેહોપચાર

હાસ્યોત્પાદક ગૌણ વસ્તુતત્ત્વમા પ્રગળોપાત્ત ઉપલબ્ધ થતા ઉપલાસપાત્ર નમૂના પાત્રો તે આ—નિર્માલ્ય અને નીતિભીરુ ઈન્દ્રજિત, કાવ્યવેવલો, પ્રભુપદ ગૌરીશકર, સહચારના નામે મુક્ત વિલાસ અંખતો કુદનલાલ તથા બાપદાદાનો આબરૂ સંખવાનો મધ્યકાલીન કીમિયો અજમાવતા મામજઝારૂ દુર્ગંજશામ. પુરુષપાત્રો જેમ પ્રભુથી વિષદ્યોત્પન્ન રમજૂનના તેમ અર્વાચીનતાની વિકૃતિ દાખવતાં સ્ત્રીપાત્રો નવી નારીના કટાક્ષોચિત વ્યંગના નિમિત્ત બન્યા કહેવાય.

\* અ ૧, પ્ર ૧

† અ ૨, પ્ર ૨

‡ અ ૩

શરીના જન્મદિનના એક જ પ્રમંજે, મનહરકાકાના બગલાના એક જ સ્થળે નાટકના તમામ પાત્રોને એકઠાં કરી તેમની આવનજાવનના નાટ્યવશ્યક કસબ વડે સમર્પિત પાત્રની વ્યક્તિગત જૂથનો તથા સાથેનાથે નાટ્યસ્થ સમસ્યાનો ઉચિત ઉપવ્યસાધી આપનો ત્રીજો છેલ્લો એક મુનશીની સુધક નાટ્યકલાનો લાક્ષણિક નમૂનો દરી શકે.

ટૂંકા ટૂંકા વાક્યોની માર્મિક સફાઈદાર સંવાદશૈલી વિનોદ કે વિપાદના મોઢાપર દરગતી નથી જણાતી ઈન્દ્રજિતના પાત્રનિમિત્તેનું 'સ્વગત'નું નાટ્ય-ઓરિયન્ટલમ્ આયોજન રંગભૂમિ પર રંગત જમાવે એટલું હાસ્યનભર બન્યું લાગ્યે મુનશીની શરૂઆતની કૃતિમા ત્રણ અઢમા છ વાર દશ્ય બદલાય છે, છતાં ઉત્સાહી અભિનયશોખીનો દ્વારા 'કાકાની શયી' અને પાર તખ્તાફક થતું રહ્યું છે તે તેમની ઉજવી તેમજ અભિનયોચિત નાટ્યપ્રચરતાના કાલે તેમની પ્રા ભિક નાટ્યકૃતિથી નિર્વેતન નહો તથા નવી રંગભૂમિની આવશ્યકતા વચ્ચે સમયઓરિયન જળવાય એ હકીકત મુનશીના નાટ્યલેખન અંગે મહત્વની ગણવી રહી.

સીઓના અર્વાચીન છંદ પછી મુનશીની રમુજવૃત્તિનું બીજું નિધાન તે પુરુષોની બહુચર્ચ ભાવના. નાનાલાલના પ્રસ્તુત વિષયનાં નાટકોના અનુસધાનમાં 'બહુચર્ચાગમ' (૧૯૩૧) એ વિષયનું પહેલું નાટક નહિ હૈ, પરંતુ, પરિતપુગના અગ્રણી આદર્શનિધિ એ તથા અર્વાચીન યુગના પ્રભાવિકાભજક પ્રસ્થાનકારના વલણમા આત્મતિક તફાવત મળી રહેવાનો. પ્રશ્નાર્થવાદી મિજાજ ( Interogative mood )ના નવા પ્રભાવ નીચે, જભીર તથા આદર્શ ગણાતી વસ્તુ, વ્યક્તિ તથા વિચારમરણીને નવેનરથી ચકાસી, કેવળ તેના ઊંચા પાસા વિશે અતિશયોક્તિ અત્યાગ્રહ દાખવવાને બદલે, બીજી નબળી બાજુનો ચિત્ત આપવાની બીજી પચીસીથી લેખકપ્રિય બનવા લાગતી મનોવૃત્તિ મુનશીમા વિચારો આવિષ્કાર પામી તેનું દષ્ટાંત તે આ 'બહુચર્ચાગમ'. ચળકારણોત્તે ગાધીજીએ તથા નાહિલ્યોત્તે નાનાલાલે પ્રબોધેલી બહુચર્ચાજેવી 'ગભીર' અને સુદર વસ્તુની ઠેકઠી' ઉત્કલ્પાનું વાસ્તવલક્ષી મુનશીદષ્ટિ તથા તેમની ગમૂજપરાયણ નાટ્યશૈલીને વિશેષ ફાવતું આવે

ઉજળું નાટક એટલે પ્રલસન એમ માની કદાચ, મુનશી આ બીજા નાટકને પણ વિશેષ લગાડે છે પ્રલસનનું જ. જોકે, તેના લક્ષ્યબિદુ તથા નિરૂપણને ધ્યાનમાં રાખી સ્પષ્ટતા-શોખીનો તેને વિચારના પરિહાસ ( Comedy of Idea ) તરીકે ઓળખાવવાનું વિશેષ પસંદ કર્યે. વખાના માર્યા જણે બહુચર્ચ આચરતા સાધકો તથા તેમનો પથગભરી પુરસ્કર્તા ડૉ. માધુ-બહુચર્ચ ઉપહાસ અર્થે પ્રયોજાયેલા આ જાતીયવિકૃતિના પાત્ર-નમૂના વિજાતીય દાભિકતામાં અટવાતી શરીની સીમણીની યાદ અપાવ્યા વિનાનહિ રહે. આ સીવિવચ બહુચારી દોળીમાં મુનશીએ થોડીક વ્યક્તિત્વલક્ષી ખાસવિતો ઉતારવાની ઝોંશિય કરી હોવા છતાં, ઉત્સાહી

આગેવાન ડૉ. માધુ તથા સારક-સાધક મેટાભાઈ સિવાયનાં સૌ પુરુષ પાત્રોની તાર્કિક વિભાવના એકવિધ લાગવાની; પરિણામે, નાટકના દ્વિઅંકી પૂર્વાર્ધમાં પાત્રોલ્લેખ અવગણી કેવળ ઉક્તિઓ વાંચી જવામાં થતું રમખાધ નહિ નડે. બ્રહ્મચર્યભાવનાના સાધનામાર્ગો તથા સાધકોનો કૃત્રિમ ઉત્સાહ આવેખતો નાટ્યપૂર્વાર્ધ સ્પષ્ટતઃ સંવાદપ્રધાન લાગવાનો; જ્યારે કૃત્રિમ બ્રહ્મચર્યનિષ્ઠાની ઉપહાસસાધક ઘટના આવેઆઈ છે દ્વિઅંકી નાટ્ય ઉત્તરાર્ધમાં. બ્રહ્મચર્ય ઉપહાસનો વિષયગત હેતુ નાટ્યસિદ્ધ કરવા પ્રયોજાયેલું પેમલીનું એકમાત્ર સ્ત્રીપાત્ર કાર્યસાધકતાની બાબતમાં કાકાના પાત્ર જેટલી નાટ્યોપકારક અગત્ય ધરાવે છે. છતાં આગલા નાટકના પ્રોક પુરુષપાત્રના જીવંત ચિત્રણની સરખામણીમાં, પુરુષોના સંયમની પેકળતાને ક્રમશઃ હાસ્યજનક રીતે ઉઘાડી પાડતું આ સ્ત્રીપાત્ર નાટ્યકારનું નિર્જીવ ઉપાદાન બન્યું છે જાણે.

નાટ્યહેતુ સિદ્ધ કરી આપતી પેમલીનું આગમન એ ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ની પ્રથમ નિર્ણાયક ઘટના; તેના આગમન પૂર્વે નાં અને પછીનાં બે પરસ્પરવિરોધી વિત્રોમાં લક્ષ્યવેધક પરિહાસનું સંવિધાન જાણ્યો. સ્ત્રીની અનુપસ્થિતિમાં બ્રહ્મચર્યસાધનાનો ભ્રમસેવ્યો લઢાવો માણતાં પુરુષો પૈકી, પેમલીના આગમન પછી ડૉ. માધુ સિવાય, મુરલીધરથી મેટાભાઈના વર્તનમાં દેખા દેતી સ્ત્રીવિવશતા તથા જાતીય લોડનુંપના દ્વારા મુનશી સ્વભાવવિકૃતિની ડાંસી ઉડાવે છે (બ-૩) એ બ્રહ્મચર્ય ઉપહાસની પૂર્વભૂમિકા. પેમલીના સંચાર-સંપર્કથી આ બ્રહ્મચારી ટોળીની દબાયેલી રસિકતા ખીલી ઊઠે છે એટલું જ નહિ, પેમલી તરફના પ્રેમાકર્ષણમાંથી પરસ્પર ધર્મણુ જન્મે છે અને એ જડથી ઘટનાપરંપરામાંથી ઉપહાસાવરણક તથા ઉપચરોચિત વાતાવરણ બંધાનું આવે છે. પેમલીની નિદોષિતા તથા બ્રહ્મચારીઓની બદદાનત દ્વારા નાટ્યોચિત ઉપહાસને અસરકારકતા સાંપડવા ઉપરાંત, પેમલીના આકર્ષણની રમતમાં એક યા બીજા કારણમર નિષ્ફળ નીવડી, કામગિફૂવલ બનતાં સાધકોની આશ્રમ વિદાયથી ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ની વિસર્જન-પ્રક્રિયા નિશ્ચિત બને છે; એટલે બ્રહ્મચર્યભાવનાની નિર્ભ્રાન્તિ તથા આશ્રમ વિસર્જનમાંથી સાંપડતી ડૉ. માધુની જીવનભાવનાના ઉપહાસલક્ષી રચાસના મોકા પર નાટ્યકારનો હેતુ સિદ્ધ થયો લાગે ખરો; પરંતુ મુનશીની નાટ્યબુદ્ધિને કેવળ એટલેથી ધરવ શાનો થાય? ઉપલબ્ધ પ્રસંગ કે ઘટનાને અધિકતમ નાટ્યોચિતતાથી બહેલાવી પરાકોટીરમ લક્ષ્યવેધકતા નિષ્પજવવાની અથવા વસ્તુ-સમાપનને અણધારી-મોકાવનારી પરિસ્થિતિ વડે નાટ્યાત્મક અસરકારકતા પ્રયોજવાની તેમની આનુરતાને કારણે કદાચ, ૩૦ વર્ષથી તન, મન, ધનથી બ્રહ્મચર્ય આરાધતા ડૉ. માધુ તથા તેમના ‘મિથન’ની પેકળતાનું નિમિત્ત બનતી પેમલી વચ્ચે કઢંગી અવસ્થામાં મિલન થોજી નાટકોતે બ્રહ્મચર્ય ઉપહાસનો તેમણે જાણે ખંગ વાળવાનું તાકતું છે. આમ, આ મુખ્ય પાત્રોની સૂચક દ્વિઅંકી

ચેષ્ટાને નાટ્યવસ્તુના સંદર્ભથી નિરપેક્ષ રીતે નિર્મર્શક ચર્ચાગ્રંથ મનાવવા કઠોર એવળવી પરાક્રાંતીની પરિણામપ્રેરિત મામિકતા ખેલતીપૂર્વક માણવી રહી નાટ્યકારના કથવિતત્વની નાટ્યોચિતતા તથા નાટ્યગત હેતુની મામિક અભિવ્યક્તિ પર તેની સંદર્ભતાનો આક્રમકાય તો આ સુધક પરિવાસ દ્વારા મુનશીના નાટ્યવિધાનનો આક્રમક અવશ્ય ઊભો રહે

‘કાકાની થથી’ થી ઊભટ્ટ ‘પીણગ્રસ્ત પ્રોફેસર’ (૧૯૩૪) માં મુખ્ય નાટ્યવિષય છે પુરુષપાત્રનો ‘સ્નેહસભ્રમ’, વળી, બંનેની નિરૂપણરીતિમા જણવે-અજણે ઘણા તદ્દાવન ઊતરી આવ્યો જેવા મળશે ચિહ્નિત-સુધરેલા પુરુષના સ્નેહની ભ્રામકતાને હમી કાકવા માટે, પોતાની નવલિકાના આ નાટ્યરૂપાંતરમાં મુનશીએ મુખ્ય પાત્ર પ્રોફેસર પ્રીતમલાલનો ઉપયોગ કરવાની નેમ રાખી છે ખરી, પરંતુ નાટ્યવિષય તથા હેતુના ઉપવક્ષ્યમાં ગૌણ લાગતા જોરાવરસિંહના પાત્ર તરફ તેઓ ખેંચાઈ ગયા તેમાં રૂપાંતર કસનની ઊણપ હોવા નાટ્યવિધાનની અસાવધતા, પણ નાટકાંતે યાદ રહી જાય તેવું જીવંત રમૂજ પાત્ર આરંભવામાં મુખ્ય આગેવાની હશે મુનશીની પ્રવચન દષ્ટિની અવજત, વસુન્ધરાના પાત્ર દ્વારા બંને પુરુષપાત્રો પરસ્પર સાકળી લેવાયા છે ખરા. પેટજણવા છોકરાથીય વધારે જતન કરતી પત્ની ધનકોરથી સ્નેહવચિત રહેવા પ્રોફેસર અને તન મનની નિર્માલ્યતાના પ્રતીક જેવા પતિ જોરાવરસિંહ નિમિત્તે સ્નેહવિવશ રહેતી વસુધરા પરસ્પર આકર્ષણ અનુભવે એ વસ્તુ કમ સ્વાભાવિક પણ ખરો, પરંતુ ત્રણ પાત્રોને સાંકળતા આ વિષય મોકા દ્વારા પ્રોફેસરના ‘સ્નેહસભ્રમ’ના નિવારણ કરતા કમજોર સમશેરબહાદુર જોરાવરસિંહના પરાક્રમ-પ્રેમનું ભગ્નનિરસન વિશેષ હાસ્યોત્પાદક અસરકારકતાથી થયું જણાયે. અં. ૨, પ્ર. ૨ની મુખ્ય ઘટના કાર્યસાધક નીવડે છે તે જોરાવરને અનુવક્ષીને ત્રિભોવનદાસના ચીંચણના બગલે, છત્રીલ દાસે ગોકલેલી ચેરોના આક્રમણની તરફીબ દ્વારા કમજોર જોરાવરના તન મનની નિર્માલ્યતાની અસહ્ય ઠેકડી નિમિત્તે વસુધરા તથા પ્રોફેસર એકબીજાની વધુ નજીક આવે છે, પરંતુ એ સ્નેહસભ્રમના ઉપચયના પૂર્વકમ તરીકે જણે સ્નેહસભ્રમની હાસીની ગૌણ બની જતી અંતિમ ઘટનામાં, વસુધરા પ્રોફેસર જોડે વાકાગમન કરવાને બદલે જોરુ જોડે પૂનાપ્રયાણ કરે છે તેમાં વર્ચસ રહ્યું જામનગરના જોરુભાનું જ ! જોકે, જોરાવર નિમિત્તે જ નાટ્યવસ્તુનું તથા હેતુનું સમાપન મળી રહેવાનું, કેમ કે જોરાવરની જીત એટલે પ્રીતમલાલનો પરાજય વળી, ચિહ્નિત સ્નેહાળ, નિખાલસ અને રમૂજ પ્રોફેસરની પડખે અશિશિત, લંપટ, ધૂર્ત તથા પત્ની પર પ્રભાવ પાડવાની મિથ્યા ચેષ્ટા કરતા કમજોર જોરાવરના પાત્રભેદ દ્વારા ‘સ્નેહસભ્રમ’ના વિષયને નાટ્યાનુકૂળ માવજતનો પણ લાભ મળ્યો ગણાય, છતાં જોરાવર ખાતર નાટ્યરૂપાંતર રચાયું હોય વા મુખ્ય-ગૌણ પાત્રોનો સ્થાનફેર થયો હોય એવા વાચના સભ્રમનું નિરમન થયું જણાયે નહિ !

જેરાવરને મળેલા અનયોગિત મહત્ત્વ બદલ મુનશીની રમૂજપ્રિય પ્રકૃતિ તથા હાસ્ય જનક પાત્રાલેખનની ક્ષાવટની દૃષ્ટિએ વિચારી શકાય. ફ્રાન્સેસ સાથે સિદ્ધ માર્ગની અને સ્વેનહેડેન સાથે હિર્માલય ઓર્ગેગ્યાની હકીકતના ઉલ્લેખ દ્વારા પ્રતાપ પાડવાના મિથ્યા પ્રયત્ન કરતા સમગ્રજલહાદુર પોતાની નિર્મલ્યતા તથા લઘુતાનો સંદર્ભ રોષ-દોષ પોતાની ઉપમા અંખની પત્ની પર ઢાલવે એવા આલેખનમાં પ્રસ્તુત પાત્ર પતિધૂરા પતિના નમૂના-પાત્ર જેવું હાથે ભલે, પરંતુ તેનો ઉપહાસ પ્રયોજ્યો છે નવીન તથા નાટ્યોપકારક ઢબે. ત્રીજા અંકની તેની દ્વાંભિક શકતા વગેરેથી ઉદ્ભવતી માનસશાસ્ત્રીય રમપ્રદતાથી તે જીવતા જેવા મળતા વ્યક્તિત્વભર્યા પતિ જેવો લાગવાનો. મુનશીની હાસ્યજનક પાત્રસૃષ્ટિમાં વૈવિધ્ય ઉમેરતું જેરુથૂરા-જેરુથૂરા જેરાવરનું પાત્ર ગુજરાતી નાટકનાં સ્વરૂપ ઉપહાસોચિત પાત્રોમાં વિચિત્ર પણ ઠરી શક્યો. તેની વિશેષતા એટલી કે તે હાસ્યાસ્પદ છે પણ રમૂજ નથી. પોતાની શારીરિક માનસિક કમજોરીનો ઉપહાસ થયા છતાં, તે લંપટતાનો આશ્રય લઈ વસ્તુધરને પોતાની પડખે લઈ લેવામાં સફળ થાય છે. મુનશીને તેની સંપૂર્ણ ઠેકડી ઉઘાડવાનું મુશ્કેલ જણાતું હોય તો તે જેરાવરની આ મનચોર વિચિત્રતાને લીધે. એ વસ્તુવિધાનમાં જ બીજું પ્રયોજન જળવાય છે તે પીડાગ્રસ્ત પ્રોફેસર અંજે પીડાનિવારણનું.

આ હાસ્યરસિક નાટક પાત્રપ્રધાન જણાયે, પણ તેમાં આ બે પુરુષપાત્રો સિવાયનાં સૌ સ્ત્રી-પુરુષ સ્વભાવના લાક્ષણિક પ્રતિનિધિ કહેવાય. ધનકોર અને જસકોર તથા ત્રિભુવન-દાસ અને છબીલદાસ જેવાં પ્રૌઢ પાત્રો અને મોહિની તથા સુમન જેવાં નવપુવાન પાત્રોની સરખામણીમાં પ્રીતમલાલ તથા જેરાવરસિદ્ધ આધેડ વયના હોઈ, નાટ્યવિવરણના ઉપલક્ષ્યમાં પાત્રજૂથની વયયોજના કાંઈક હેતુસર નીવડે ખરી, કેમ કે હાસ્યોત્પાદક વસ્તુ-પ્રવાહને મુખ્ય ગતિ મળી રહે છે આ પરણેલા પુખ્ત પુરુષપાત્રોના લગ્ન તેમ જ પ્રણય અંગેના વિચાર-વ્યવહારમાંથી.

આ ત્રિઅંકીના બીજા અંકની દ્વિ-પ્રવેશી યોજના એટલા માટે રસબાધક લાગવાની કે પ્રથમ પ્રવેશના\* આયોજન દ્વારા આ અભિનેય કૃતિની સગવડભરી રંગભૂમિશમતા મર્ચાદિત બને છે એટલું જ નહિ, છબીલદાસની યુક્તિની પૂર્વમાહિતીથી બીજા પ્રવેશની† હાસ્યજનક રહસ્યમયતાનો મોકો પણ વેડફાઈ ગયો જણાયે; છતાં પ્રમાણમાં નાટકી તરકીબ પર અવલંબતું આ પાત્રપ્રધાન હાસ્યનાટક જેરાવર નિમિત્તે વંચાતું-જેવાનું રહેલું ખરું.

\* અ. ૨, પ્ર. ૧.

† અ. ૨; પ્ર. ૨.

અર્વાચીન સ્ત્રીની પુરુષમોહની બનવાની તત્પરતાના 'કામની યધી' પછી પુરુષસમી  
 બનવાની તેની ઘેલછાનું નાટક તે 'છીએ તે જ ઠીક' (૧૯૪૮) લગ્ન પૂર્વ આત્માની  
 મેકતા પરિપૂર્ણતા નિમિત્તે આત્માની અદલાબદલીનો આગ્રહ, તેની ચમત્કારિક સફળતા  
 તથા અનુગામી સ્વસ્થતા અંગે મુનશીની ક પનામાં ગોઠવાયેલી અનેક હાસ્યોત્પાદક  
 શક્યતાઓનો અત્યુત્તમ લાભ ઉપવવાની મુનશીને તક પણ મળી રહી. તેમની પ્રહસન  
 વિષય સમજ તથા શૈલીના વિભવનો આ નિર્ણાયક તત્ત્વો ગણાય કેમ કે અર્વાચીનતા  
 અંગેના અર્વાચીન પ્રત્યાઘાતનું આખું વિષયમાળખું સફળતાપૂર્વક પ્રહસનપ્રકારમા  
 બધ બેસાડાયું છે

ઉવશીની આર્પણથી રંગાયેલી ઐક્યભાવના તથા તરજન્ય ઘેલછા અને જિતેન્દ્રના  
 પાશ્ચાત્ય સસ્કારો તથા લગ્નોત્સુકતા નાયક-નાયિકાની આ સ્વભાવવિશેષતાઓ તેમ જ  
 ગોણપાત્રોની ખાસિયતો આત્માની ફરબદલી અગાઉ, તે પછી અને અંતે હાસ્યોત્પાદક  
 કાર્યપ્રવાહ માટે ખપમા લેવાઈ છે આત્માની અદલાબદલી બંનેની જાતિગત તેમ જ  
 સ્વભાવગત લાક્ષણિકતાઓનું પરસ્પર સંક્રમણ થવાથી તેમના વાણીવર્તનમા ઉદ્ભવતા  
 પ્રકૃતિવિગ્રાહને પરિણામે વાચક પ્રેક્ષકને ખડખડત હાસ્યનો સતત આસ્વાદ મળે છે  
 અન્ય પાત્રોના મૂંઝવણભર્યા પ્રત્યાઘાતો દ્વારા તથા નાટ્યવસ્તુમા ઉપસ્થિત થતા રમૂજ  
 છબરડા દ્વારા ઉવશીના સ્વાગમા જિતેન્દ્ર, ઉવશીએ અત્યાર સુધી પાછું ઠેલું લગ્ન  
 તાત્કાલિક ગોઠવાવે\* ત્યારે કપડા બદલવાની મૂંઝવણ અને સપ્તપદી વેળા કેડથી ખસી  
 જતા લૂગડાના પ્રસંગોજનમા સ્થૂળ પ્રહસનની પરાકોતી મળી રહી કહેવાય

આત્મબદલીના કડવા ફળ બનેના ભાગે વહયાયા જણાય છે ઉવશીના સ્વાગમાં  
 જિતેન્દ્ર ઉવશીની બેન તિલુ સાથે બેન તરીકે પ્રજ્ઞસહચાર આદરી પોતાની પુરુષસહજ  
 કામુકવૃત્તિ સંતોષે છે એ નાટ્યાત્મક હાસ્યનજક મોકા પર ઉવશીને જિતેન્દ્ર તરીકે  
 કેવળ લાચાર પ્રેક્ષકનો ભાગ ભજવવાનો આવે છે ! આથી ઊંચટું ઉવશી તરીકેની  
 જિતેન્દ્રની વિવશણ મૂંઝવણ તે 'બેબી' આવવાની ચેકાવનારી કલ્પના ! પરંતુ, આવી  
 હાસ્યજનક 'કંટોકટી' માથી તો પ્રહસનનો ઘાટ ધ્રુવ્ય છે અને આત્મઐક્યના સ્વાનુભવની  
 ઉપહાસોચિતતા વ્યક્ત થતી આવે છે સાથે સાથે, પુરુષસમી થવા મથતી પરંતુ પીરુષી  
 બની જતી નવી નારી પોતાના પતિને આકર્ષવા-રીઝવવામા નિષ્ફળ નીવડે એ તો  
 ઠીક, પ્રતિકૂળ સંજોગો હોય તો આગમર્ગે પણ ધકેલી દઈ શકે, એમ પણ મુનશી  
 જિતેન્દ્ર તિલુના વિજાતીય આકર્ષણ દ્વારા સૂચવવાનું નાકતા હોય તો નવાઈ નહિ

આગેજન, પ્રહસનાત્મક જમાવટ તેમ જ સ્ફૂર્તિવાચકભાષા સંવાદના યાનુયંત્રી પુષ્ટ  
પગેલી રંગભૂમિસમતાના કારણે અવૈતનિક કે મહાશાળાની છૂટીછવારી રજૂઆતોને  
બદલે નિયમિત રંગભૂમિ પર સતત ભક્ષ્યવાની ભજામસુ આ અસીશુદ્ધ પ્રહસન વિશે  
કરી શકાય.

અર્વાચીનતાનો છંદ જણે ચાતાનો પ્રિય વિષય હોય તેમ મુનશી એ  
વિચારગ્રોહીમાં ત્રીજું—છેલ્લું નાટક આપે છે તે 'ડૉ. મધુરિકા' (૧૯૪૭). મુનશીની ઘણી  
આવડી હાસ્યકાર તરીકેની કારકિર્દીનું એ છેલ્લું હાસ્ય-નાટક હોવા છતાં, સુધિસિત  
દાંપત્યવિમુખતાના નાટ્યોવધાને તેમની લાક્ષણિક રમૂજવૃત્તિ તથા નિરૂપણરીતિનો લાભ  
જોઈતા પ્રમાણમાં નથી મળ્યો જણે.

ગૃહસ્થી પ્રેમ તથા ફરજ અવગણી અર્વાચીન પરકીયા પાછળ અટવાતો રહેતો ચિત્તિત  
પુરુષ મુનશીનું કલમદ્વારનું ઉપહાસ પાત્ર હોય તેમ વકીલ કુદનલાલ ('કાકાની શયી')  
તથા પ્રોફેસર પ્રીતમલાલ ('સ્નેહસંભ્રમ') ની પ'પરામાં અહીં છે ડૉ. ગૌરીશ. (ત્રણેના  
ચિત્તિત વ્યવસાયની પણ નોંધ લેવાની!) લાગણીની બાબતમાં તે અન્યની જેમ અસ્વસ્થ  
અને પરકીયાપરાયણ છે પરંતુ તેના વાણી વર્તનની બેવકૂફી હાસ્યાસ્પદ કરતાં દયાજનક  
વિશિષ્ટ લાગવાની. પાત્ર વિભાવના તથા નિરૂપણ અંગેની અસંગતિ જોવા મળશે નાથિકા  
ડૉ. મધુરિકા અંગે. પૂર્વાર્ધમાં ગભીરતા તથા ઉત્તરાર્ધમાં બેક્રિકારીના અસંભાવ્ય મિશ્રણથી  
નથી જળવાનું પાત્રચિત્રણનું ઔચિત્ય કે નથી જળવાનું વસ્તુવિધાનનું સાતત્ય. મધુરિકાની  
વ્યવસાયી ક્રીતિલોપતામાં, મીત્રીની મુગનૂપ્સામાં, નરેન્દ્રની પ્રભુ ઝંખનાની ઉપેક્ષામાં,  
કિશોરી વાસંતીના નિર્દોષ પ્રેમની ઈર્ષ્યાખિરીમાં તથા ગૃહિણી તેમ જ અંકશાયિની બની  
શકવાની મર્યાદાની આત્મપીડામાં પ્રહસનક્ષમ હળવાશનો નહિ, સમસ્યાનાટકના ગાંભીર્યનો  
આવિર્ભાવ મળી રહેવાનો. દાંપત્યની હોળી સળગાવતી ડૉ. મધુરિકાના પાત્રચિત્રણમાં  
મનોવિશ્લેષણાત્મક માવજતની અપેક્ષા રહેત્યાં તે અનપેક્ષિત પશ્ચાત્તાપના સ્વભાવ  
પલટા દ્વારા ઉપસ્થિત થતા કૃત્રિમ ઉપચયમાં રુચિકરતા તેમ જ સ્વનાવિધાનની સુસંગતતા  
મુનશી જેવાના હાથે અવગણાઈ એ પણ નવાઈ. માનવસહજ લાગણી તથા સભ્યતાના  
દંભ વચ્ચે અટવાતા નરેન્દ્રને રમૂજની ઊણપ વધુ ગંભીર બનાવી દે છે. હિંદ ગૃહિણીના  
નિર્જીવ નમૂના જેવી શ્રીમતી વિશે તે હાસ્યાસ્પદતાના અસુસારની આશા પણ ન રહે !

ઉપહસનીય વા વિનોદી પાત્રોની અનુપસ્થિતિમાં હળવાશ જમાવવાની જવાબદારી  
ઉપાડે છે કિશોરી વાસંતી; મુરઝીઓની લગ્નગૂંચ ઉડેલાવવામા નિમિત્ત બનતા આ  
કિશોરવસ્થાના પાત્રનું બીજું મહત્ત્વ છે કાર્યસાધક પાત્ર તરીકેનું. સ્પષ્ટ મંતવો વ્યક્ત



કરનું આ પાત્ર 'કોરસ' ઢબનું નહિ લાગે, પરંતુ નરેન્દ્રનો પિતૃસ્નેહ\* તથા મધુરિકાનો સ્ત્રીમહત્ત્વ ઈર્ષ્યાભાવફુલ્લ જગાવવામાં આ જીવન પાત્ર સહેનુક પ્રવેશનું હોવાથી તે વિષયોષકારક નાટ્યોષકારક વાગવાનું. પોતાની બાળસહજ નિર્દોષતાથી રમૂજ લાગતી વાસંતી વિશિષ્ટ મુનશી-રમૂજની સરજત નથી એ પણ ખરું. પ્રદક્ષિણિક પાત્ર પ્રસંગ તથા વિનોદ બાંગની અનુપસ્થિતિનો કેમ જાણે બદલો વાળવા એક રના ત્રીજ, ચોથા તથા છઠ્ઠા પ્રવેશમાં રમૂજ પ્રવચન પીરસાનું છે અવશ્ય, પરંતુ તેના નાટ્યનિષેધન તથા હાસ્ય-નિબંધિતિ અંગે મુનશી શીલોના સંદર્ભમાં અસંતોષ રહી જવાનો. ઊલટું એમ લાગવાનું કે આ વિષયોત્તર પ્રમંગળૂપથી નાટ્યનિકાલ થઈ હોત તો, આ નુકકા નિમિત્તે લખાયેલી લાગની કૃતિની પ્રવેશયોજના વધુ મુષક બનત. હાર્ષોન્ન્યાદક વસ્તુશીલ છતાં, સંકલનની અસાધ્યતાને કારણે ગંભીર અગંભીરની જે નિનેમાશાઈ સેજલેજ જેવા મજે છે તે પરથી એમ કહી શકાય કે 'ડૉ. મધુરિકા'ના આયોજન નિષ્પણ અંગે મુનશીએ કામપૂર્વક વિચારું નહિ હોય.†

'વાચાચેકનું સ્વાતંત્ર્ય'(૧૯૨૧)આમ તો છે કળેશ-નાટક; પણ શું જીવનમાં કે શું કવનમાં, પરંપરામાં મુનશી માને નાહ ! તેમની પૂર્વેની કળેશ અંગેની લાગણીશીલ નાટ્યરીતિ ઉપદ્રવના હોય તેમ તેઓ પતિને માથે છાત્રાં ધાપતી પત્નીનું પાત્ર પ્રયોજી નવીનતા તેમ જ હાલવાણી ભૂમિકા નેપાર કરી લે છે જાણે. રેવાના વર્ષમમાંથી શેકની સ્વાતંત્ર્ય-પ્રાપ્તિના ક્રમિકાલેખન પર વસ્તુવિસ્તાર તથા નાટ્યબંધ ગોઠવાયા છે. પરંતુ સ્વાતંત્ર્ય-પ્રાપ્તિ પૂર્વે નાટ્યારંભ વેળા જ રમૂજ આવશ્યમણ થોજઈ છે, એમાં એક પક્ષે રેવા અને બીજે પક્ષે છે વાચાચેક. શેકના સ્વાતંત્ર્યના નાટ્યસ્થ યેનું કાર્યાધિક પાત્રો છે રાધા, મગન તથા ધીરજીવમ જેથીનાં. અં. ૧ માં અને અં. ૩ માં રાધા શેકની સ્વાતંત્ર્ય-ભાવના સંજોરો આપે છે. વળી, મુવાન રાધા મગનનો પ્રણયસંબંધ, રેવાને હંફાવવામાં શેકની સ્વાતંત્ર્યગુપ્તિ માટે એક સફળ તરકીબ બની રહે છે. (અં. ૪.) રાધાને પરપૂરા પોતે ઉત્સુક છે એવા ગંગા સમક્ષના ગોભમ પ્રસ્તાવ વડે રેવાને હંફાવી વિનમ્ર બનાવવાનું તથા રાધા-મગનના લગ્નને અનુમતિ અપાવવાનું બેવડું કાર્ય વાચાચેક સાધી

\* અં. ૨; પ્ર. ૧.

† અં. ૨; પ્ર. ૨.

† 'તે વર્ષે પ્રજ્ઞ કરતાં આ કૃતિમાં મારી આજની દૃષ્ટિએ, ઘણી ભાતઓ મને દેખાઈ, પણ એ ભાતો દૂર કરવા બદલે તે સમક્ષ વસ્તુ બદલાઈ જય, એવા ૨૨ લાગ્યો; એટલે હવે બાકી વસ્તુ હતી તેવી જ રાખી છે.' ('આમુખ').

લે છે, એ એક જ પ્રસંગ વડે પિતા પુત્ર બનેના ગૃહસંસાર સુખી બની રહે એવ નાટ્યમય મોકા દ્વારા મુનશી પણ વસ્તુતંત્રનો ઉપયોગ પ્રયોજી લે છે.

આમ, ઉલ્લાસપ્રિય મુનશી કળેટા જેવી પરિસ્થિતિ અને રહ્યા રહ્યાં વગર, એ ચવાયેલા વિષયને નવા-અગભીર દષ્ટિકોણથી આલેખી, નાટ્યક્ષમ તરફીબ અને પાત્ર પ્રસંગ જન્ય હાસ્યનિષ્પત્તિ દ્વારા માનસિક કળેટાનું સુખદ સમાધાન સોધી આપે છે ટૂટી વાર્તા જેવા વસ્તુના ચાર મુખ્ય તબક્કા તેમણે નાના નાના પ્રવેશો જેવા જેટલા અકોમા સ્થળ-સમયના ફેરફાર પ્રમાણે ગોઠવી દીધા જણાયે, આ પૈની બીજા અંકના વાવા-ચાધાના આકર્ષિક મિલનને ત્રીજા અંકમાં વૃત્તાત ઢબે વણી લઈ ટાળી શકાય તે વસ્તુસંકલન તેમ જ તખ્તાલાયકી બનેને લાભ મળે ખરો—મૂળે તે આ હળવી રચનાનું કાઠુ પ્રવેશયુક્ત એકાંકીથી વિશેષ ન ગણાય વળી, આ ‘સામાજિક નાટકમાં’ હાસ્યોત્પાદકતાની સરખામણીમાં વિચારસામગ્રી અંગે અસંતોષ રહે ખરો; છતાં, સામાજિક નાટકોમાં તેની કેવળ ઉપેક્ષા થઈ નથી જણાતી તે તેમાંની નાટ્યોચિતતા બદલ

બીજા સામાજિક નાટક ‘બે ખરાબ જણ’ (૧૯૨૪)નો વરીલચાલી વિ. સ્વેચ્છાલગ્નનો નાટ્યવિષય છે અલબત્ત પ્રચલિત, પરંતુ તેની પ્રદર્શનાત્મક માવજતમાં પ્રતીતિ મળવાની મુનશીની મૌલિકતાની અને નાટ્યશૈલીની વિષયગત હેતુના નાટ્યસ્ફોટની તેમ જ હાસ્યોચિત માવજતની દ્વિવિધ કામગીરી અર્થે પ્રયોજયેલું એક જ પાત્ર તે મોહન મેરીકો

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં પાત્રપ્રધાન નાટ્યપ્રકારની હાસ્યોપકારકતા ચકાતવા તરફ ન જેવું ધ્યાન દોરાયું લાગે છે, એ સૂઝ શૈલીની બેવડી ઊંચુપ ગણાય. આ સૌમાં અને મુનશીનાં હાસ્યનાટકોમાં ‘બે ખરાબ જણ’ની અનન્યતાનું એક કારણ તે આ, બીજું કારણ તે વિરલ હાસ્યપાત્રનું વ્યક્તિત્વલક્ષી અને જીવંત ચિત્રણ ‘મિથ્યાભિમાન’ તથા ‘ભટ્ટનું ભાષાણું’ જેવા આ અંગેના પ્રારંભિક પ્રયાસોમાં કેન્દ્રસ્થ હાસ્યપાત્રો કેવળ વર્ગ-નમૂનાથી વિશેષ આસ્વાદ કરાવતા નહિ જણાય; વળી, ખડખડાટ હસાવવાનાં તેમનાં મુખ્ય સાધન તે શારીરિક ચેષ્ટા તથા ભાવ ભાષાની અતિશયોક્તિ એટલે, વિનોદલક્ષી સ્વભાવવિશેષતા ધરાવતાં અને અંગ્રેજીમાં બહુધા ‘ફૂ મર’ તરીકે ઓળખાવાતાં વ્યક્તિત્વાક્રિત હાસ્ય પાત્રોનો સૌપ્રથમ નાટ્યસ્વાદ મળતો થયો મુનશીના પ્રદર્શન-સામર્થ્ય દ્વારા ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં બહુધા અદ્યપરિચિત રહેલા આ પ્રકારનાં પાત્રોની વાણી વર્તણૂકની સ્વાભાવિક અસ્વાભાવિકતા દ્વારા નિર્દેશ તેમ જ મર્મણુ હાસ્ય ઉદ્ભવનું રહે છે, હાસ્યાસ્પદ કે હાસ્યજનક પાત્રોની સરખામણીમાં આ વિનોદધરાયણ પાત્રોના મનોવલણમાં ડોકાતી આવતી ગંભીરતા તેમની સ્વભાવ વિશેષતા ગણાય. મેરીકોના

પાત્રોએખનું જે રીતે સફળ ચિત્રણ થયું છે એ જોતાં તે આ પ્રકારનો લાક્ષણિક નમૂનો લાગવાનો.

મેડીકો ગમવાનો તેની નિર્ભય રમૂજ વૃત્તિથી વસ્તુનિરૂપના પ્રવેશમા પોતાના મનમોજી અસ્તિત્વનો અણસારો દાખવ્યા પછી, મોહન મેડીકો વસ્તુપ્રવાહમાં દેખા દે છે એ ખરું, પરંતુ કથાનકનું તે સવિશેષ અગત્યનું સક્રિય પાત્ર હરે છે પૈસા તથા પ્રતિષ્ઠાના જેરે લગ્ન કરનાર તથા કરાવનાર વર્ગનું પ્રતિપક્ષી પાત્ર તો છે રંભા, પણ આ બેવડી ઈજારાચાહીના દંભના ભ્રમનિવારણ અર્થેનું કાર્યગ્રાધક પાત્ર તે મેડીકો જ આખું નાટ્યમાળખું કેમ જણે મોહનના વ્યક્તિત્વચિત્રણ માટે ન જોઈવાયું હોય તેવી છાપ પણ નાટક વાચના કે વાંચ્યા પછી પડે ખરી, પણ એથી નાટ્યવિધાન એકાગ્રી બનેલું કે કથજેલું જણાશે નહિ.

નિષ્કપટતા એ મોહનના અલગથી સ્વભાવની બીજી બાજુ એમાથી ઊપસી આવતી તેનાં વાણી વર્તનની નિર્ભીકતા વિષયોપકારક નીવડતી આવે છે એ પણ મહત્ત્વનું ગણાય. એવી નિર્ભીકતામા સાહજિક બેફિકસઈ તથા હાસ્વરસિકતાનું મિશ્રણ થવાથી ગાભીર્વશીખીનોને મોહન નફફટ કે બેઘરમ પણ લાગે, પરંતુ નાટકના અન્ય યોગદાતા, દંભી તથા મિષ્ટભાષી પાત્રોની પડખે તેનું સ્વભાવચિત્રણ નાટ્યાર્થસાધક તથા રુચિકર લાગે છે બે પૈકીના આ એક 'ખરાબ જણ'નો દાકતરી વ્યવસાય પણ અન્યની સરખામણીમાં ધીકતો ચાલતો નથી એ નિર્દેશ પણ અહીં વિચારવો રહ્યો જેમ વાસ્તવ સમાજમાં તેમ આ નાટકની ઘટનાસુષ્ટિમાં પણ મોહન જેવા નેકદિલ, પ્રામાણિક અને આખાભોલા માણસને અન્ય સાથે ઓછો મનમેળ પડે એ સ્વાભાવિક લાગે અલબત્ત, મોહનને કેવળ રંભા સિવાય અન્ય કોઈ સાથે સ્વભાવમેળ જોઈવાતો નથી એમા તેને કોઈ પ્રત્યે પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ, પ્રેમ કે તરસ્કાર પોખો છે એમ પણ નથી. ભાવિ પતિ તેમ જ પિતાના સંકળમાંથી છટકતી રંભાને, પોતાની જે કંઈ પ્રતિષ્ઠા છે તેના ભાગે આશ્ચર્ય આપવામા તેનો એક માત્ર યેતુ છે રંભાને ફરજિયાત લદાવેલા લગ્ન-સંકટમાંથી ઉગારવાનો વડી, પોતાના મિત્ર સમદામની ભાવિ પરણેતરને ભગાડવામાં મોહનના પક્ષે મિત્રદ્રોહ કે તેજેદ્રેષ પણ થોપી થકાશે નહિ, તો પ્રથમ પરિવર્ષે રંભા જેવી મુવતીને આશ્ચર્ય તથા સહાય આપવામા મેડીકોએ મુવકનહજ વા વ્યરમાયમહજ બદઈરાદા દાખવ્યો પણ નહિ દેખાણ વગીરને દોષધામ કરાવવામા કેવળ તેની ઉજાડગી યીખવૃત્તિની પ્રેરણા છે એમ પણ નથી ઊલટું, પોતાના સ્વભાવગ્રંધારણની વિશેષતા જેવી શુદ્ધમુદિ વડે જ તે પૈસા પ્રતિષ્ઠાના ઈજારદારોની ઠેકઠી ઉણવવાનું મુખ્ય નાટ્ય કાર્ય પાર પાડી આવે છે. 'ભા પ્રત્યેના સીદાસિદ્ધના કિસ્સામાં મેડીકોને પોલી-નયોકીએ પહોંચવા પુરાચાની વણજેઈની મુકેલ વેઠવી પડે છે એનું ખરું કારણ તે ગાભીર્વના ઈજારદારો મોહનનો રમૂજ મર્મ પામી ચકતા નથી

તે. વળી, તેની રમૂજવૃત્તિ કૃત્રિમ કે કેળવેલી પણ નથી; એટલેસ્તો રંભાની નામભાગ  
 વેળા, નાટકનાં અન્ય ઘટનાંકમય, દાવકંબોલા તથા વ્યવહારકુચળ ગણાતાં પાત્રો બેબાકગાં  
 અને અસ્વસ્થ બની અટવાતાં રહે છે ત્યારે માનહાનિ નોતરે તેવા પોલીમવેાકી વાનના પ્રતિકૂળ  
 સંજોગો છતાં, કેવળ રમૂજપરાયણતા દ્વારા કટોકટીનો સુખદ ઉપચય શક્ય બનાવે છે મોહનની  
 નિખાલસ સહૃદયતાનો તથા તેની વિવક્ષણ નીતિબુદ્ધિનો વ્યક્તિદ્યોતક પુરાવો મળ્યેઅહ  
 ઉના પ્રથમ પ્રવેશમાં રંભાને નહિ પરંતુ પાત્રોની રંભાના વડીલોને લેખી બાપધરી આખા બાદ  
 ખુદ રંભા વડીલોથી છૂટવા બચવા મોહનને છેલ્લે ઉપાય સૂચવવા જણાવે છે ત્યાં જાણે  
 આ રમૂજ પાત્રની શારિત્ર્યકસોટી અને નાટકની વસ્તુવિષયક કટોકટી ખડી થતી જણાય છે  
 'ના, નિર્દોષ છે, જરાના એક પળના ગભરાટનો લાભ લઈ મેડીકો દીકરા' બી એ મેન—મારે પાને  
 પડી એ સુખ નહીં થાય \* એમ 'સ્વગત' મર્યાદા સ્વીકાર કરી લઈ ગંભિર લગ્ન પ્રસ્તાવ  
 ટાળી તે રંભાને ગાંડપણનો ઢોંગ રચવાનો શુષ્ક પણ અમરજારક કીમિયો દાખવે છે ત્યારે  
 'સરસ રસ્તો' પામવાની આશાથી આવેલી નાધિકા કરતાં જે વિશેષ આધાત થવાનો ફકર યિના  
 વાચકને ! આ જ મોકા પર તેના રમૂજ પાત્રોલેખમાં માનવીય રંગો ઊપસી રહે છે તેની  
 પુરુષસહજ સ્ત્રીજંમના દ્વારા. 'દીકરા મારા ! અણી ચૂકી ગયો, ને હવે જિંદગી ભર ફરજે  
 એકલો આધળા બળદ જવો !' † પ્રહત્તનના નિર્જીવ પાત્ર નમૂનાથી મેડીકો જેવા  
 'હ મર' પાત્રો નોખા તરી આવે છે તે આવા સ્વભાવ વૈશિષ્ટ્યથી

રંભાની નબળાઈનો લાભ નહિ લેવાનું મોહનનું પગલું વ્યક્તિત્વલક્ષી ખરું,  
 પણ એથીય વિશેષ તે નાટ્યતત્ત્વપોષક પણ ખરું. મેડીકોના અણધાર્યા અને અસ્તિક પ્રભાવથી  
 નિરાશ થયેલી રંભા આપમેળે કાનૂની દાવ લઇવવા મેદાને પડે છે. તેમાંથી જ સમું  
 રંગબીવાળાની હેતુસાધક ફજેતી ગોઠવાય છે મધુર સમાપનની ઉતાવળમાં ત્રીજા અક્ટના  
 પ્રથમ પ્રવેશમાં મેડીકો પાસે રંભાનો સ્વીકાર કરાવી લીધા હોત તે ન તો રંગબીવાળા  
 અને પોપડાવાળાના ધન મોભાના ભ્રમનો લક્ષ્યવેધક ઠઠ્ઠો ઘાત કે ન તો મેડીકોના પાત્ર  
 ચિત્રણનું સાતત્ય જળવાત રંભાને પરણવા પેતા પ્રતિષ્ઠાના ઝાવા નાખ્યા ૨છી સમઘસ  
 જાતે તેને પરણવાની અનિચ્છા દાખવે તેમાં સમઘસના વર્ગ તથા વલણની મૂઠમ તથા  
 અર્થસૂચક ફજેતી થવા ઉપરાંત, નિસ્વાર્થ તથા સહૃદય મેડીકોને રંભા આપોઆપ ગાવી  
 મળે તેવું નાટ્યવિધાન ગોઠવવામાં પાત્રોલેખન તથા વસ્તુસહજતાનું બેવડું ત્રીદય સિદ્ધ થયું  
 જણાયે. એક બાજુ, પારકાની—અહીં તો ખુદ મિત્રની—ભાવિ પત્નીને, તક મળવા છતાં,  
 પોતાની ક્ષી લેવાની મોહનપક્ષે બદદાનત નથી, બીજી બાજુ, પરસ્પર લાગણી તથા પાત્ર

\* પૃ. ૧૧૮.

† પૃ. ૧૧૯.

સરસાઈની દૃષ્ટિએ કેવળ મોહન રંભા માટે સુપાત્ર ઠરતો રહે છે આવી દ્વિધા છતાં, મોહનને રંભા મળી રહે અને છતાં મેડીકોને તે અંગે ટપટ કે આધાસ કરવો ન પડે એવું મુનશી-સમાધન કલોચિત તેમ જ મુક્તિયુક્ત લાગવાનું.

આ 'બે ખરાબ જણ'નાં મુખ્ય પાત્રો સિવાયનાં, વસ્તુવિસ્તાર બહેલાવતાં પાત્રોમાં પારસી, માળી, મારવાડી જેવા વર્ગ પ્રતિનિધિ તથા કગલીવાળા અને પોપડવાળા, લેખાબાઈ અને મેરી, નાથીઆઈ અને ગગામા જેવા નમાજના વિવિધ થરના, ખાસ કરીને વ્યવહારુ તથા કુટિલ સ્વભાવના પ્રતિનિધિ જેવા મળશે. સાનુકૂળ પ્રતિકૂળ પરિસ્થિતિમાં તટસ્થ સ્વસ્થ રહી અસહી વિનોદ સજીવ રાખતો મેડીકો મુનશીની રમૂજ સર્જક શક્તિનું દરજ્જો હોય તો, વડીલચાહી, પ્રતિષ્ઠા પરસ્તી તથા અનિચ્છાવગ્ન સામે માથું ડાંચકી, સૌને પડકારતાં સાલસ આચરતી, મુઠ્ઠીસ-અઘચારી મેડીકોની ઘેલછા સેવી તેને ઈચ્છાવર સ્થાપતી રંભા તે મુનશીની અર્વાચીનતાની નિષ્ઠા તેમ જ બંડખોર વૃત્તિની પેદાશ. અલબત્ત એ બે પૈકી મુનશીની નિજી સિદ્ધિ તરીકે તેમનાં સૌ હાસ્યજનક પાત્રોમા મોખરાનું સ્થાન ભોગવશે મેડીકો.

'વાવાથેઠનું સ્વાર્થત્વ' ની સરખામણીમાં આનું વસ્તુફલક પથરાયેલું લાગવાનું, પરંતુ ઘટનાપ્રચુર કાર્યપ્રવાહ, ખૂબીપૂર્વકનું હાસ્યોન્માદક પ્રસંગ ગુંફન તથા મેડીકોના પાત્ર વિશેષથી પ્રસ્તાર છતાં નીરસતાની ફરિયાદ કરવાની રહેશે નહિ વાર્તાવસ્તુના ત્રણ રતબક પ્રયોજી, દશ પ્રવેશોનું ત્રિઅંત્રી નાટ્યમાળખું ગોઠવાયુ હોઈ દરેક ટેરફેર વધી છે ખરી, છતાં 'બે ખરાબ જણ' ને મહારીને પણ મેડીકો જેવા 'હ્યુમર' પાત્ર ખાતર, હાસ્યનાટકના આ સફળ સંવિધાનના નમૂનાને નિયમિત રંગભૂમિ દીવા દેખાડવા જોઈએ !

પ્રૌઢપાત્રેનું માનસિક કળેતું તથા પુવાન પાત્રોનું સ્વેચ્છાવગ્ન નિર્દેશ હળવાશથીઆલેખ્ય બાદ, 'આલોકિત' (૧૯૨૭)માં મુનશી પ્રૌઢપુરુષ તથા પુવાન સીના ધારીરિક કળેત્રના વિવિધ ઉપવક્ષમાં મનભર સામાજિક કટાક્ષ વેરી લે છે. આ પાત્ર તદ્દાવત કેવળ અપ્રસ્તુત નહિ જણાય આ પૂર્વેનાં મુખઈના વાતાવરણનાં બે નાટકોનાં, પ્રમાણમાં ચિન્નિત સંસ્કારી પાત્રસમૂહની પ્રાપ્તતા વા દાબિકના હાસ્યોન્નિત રીતે છતી કરવામાં હળવી રમૂજે તથા દીખજ વિનોદ સુસંગત અને ઉપકારક નીવડે ખર્ચ, પરંતુ અમદાવાદી પથાદ્ભૂમિકાની, અર્ધદગ્ધ-અપચિન્નિત પાત્રસૃષ્ટિની સ્વભાવજનતા દાખવવા નિખાલસ દિલનો વિનોદ કે નમેડિત પાત્રોન્નિત વા વિવચસંગત ન બનન કદાચ. માટે, સામાજિક કુટિલતાના નાટ્યપ્રદર્શન અર્થે પ્રયોજાયેલા મુનશી કટાક્ષ વાસ્તવિક તેમ અર્થસાધક લાગવાનો.

અલબત્ત, 'જાણામિત' અને 'બે ખરાબ જણ' વચ્ચે વિવચમામ્ય નથી એમ નથી. એટલું કે રંભાનાં માનપ સુપરેવીરીને તેનો સોદા ઉનારવામાં નિષ્ફળ બને છે, જાણે કાઠીખાસવિન

પચીસ હજાર ઉપજાવી શકે છે. નાણિકા અંગેનો પ્રચ્નુત સ્વભાવ તફાવત નિર્ણાયક નીવડે છે નાટ્યરસ અંગે સ્વભાવ ઘડતર, મિત્ર સાથ તથા કાનૂની યુક્તિ જેવા ર ભાને મળી શકતા પરિસ્થિતિજન્ય લાભથી સવિતાનું ગરણ સાદુ અને બંધિયાર સમાજજીવન વચ્ચે રહે એ સ્વાભાવિક પણ ખરું, પણ પાત્રગત તથા વસ્તુગત વિપાદમૂલકતાનું કારણ આ જ. આ નાણિકા ભેદ મહત્ત્વનો જણાશે પાત્રચિત્રણની દૃષ્ટિએ રંભામા વ્યક્ત થયેલો બંડખોરીનો ચાળો રચનાત્મક કરતાં વિશેષ તે નાટ્યાત્મક જણાવાનો. આથી ઊંડુ મા વડીલ, પતિ પ્રિયતમ સૌને તુરંકારતી, સમાજમાં જીવતી વ્યક્તિ તરીકે પોતાના અસ્તિત્વનો અધિકાર અને લગ્નવયા યુવતી તરીકે સ્ત્રીસહજ ઝખનાનો વિશેષાધિકાર સ્થાપવા મથતી અને એ મથામણ મુજબ જીવવા વધોગૃહ સગી પતિના એક વ્યક્તિ નર્કમાંથી અનેક વ્યક્તિ નર્ક જેવા વેશ્યાવાડે જઈ બેસતી, વધવા થયા પછી સુખી ગૃહજીવન અર્થે કેવળ પોતાની જ વિવેકબુદ્ધિથી દોરવાઈ જઈતાના બે બગદ અને જમીન પર ઓવારી જતી સવિતા સામાજિક સ્થાપિત હિત તથા રૂઢ વલણને મક્કમ રીતે પડકારતી હોઈ તેની બળવાખોરી નાટ્યવિષયથીય વ્યાપક સંદર્ભમાં અર્થપૂર્ણ તેમ જ હેતુસાધક લાગવાની

એ જ પ્રમાણે, પુરુષ પાત્રોમાં મેડીકો જેવું જેટલું નાટ્યગત મહત્ત્વ મળ્યું છે ધીરજલાલને, છતાં બને વચ્ચે આત્મતિક સ્વભાવવિરોધ પણ જણાવાનો વધુ પડતી આજ્ઞાકિતતા, અપોરુપી કાયરતા, લોલુપ મિટલાપિતા, નિષ્કુર સ્વાર્થપરાયણતા જેવી સ્વભાવ મર્યાદા મોહનની સરખામણીમાં ધીરજલાલને કેવળ નિર્માલ્ય પુરુષ ઠેરવે, છતાં વસ્તુપ્રવાહના ચાલકબળ તરીકે તે મેડીકોની તુલનામાં ગોણ ન ગણાય એ પણ મહત્ત્વનું. એટલા માટે કે એ વડે નાણિકા સવિતાની પાત્રવિભાવના સ્ફૂટ થતી આવે છે આવા વ્યક્તિત્વના અને નિ સત્ત્વ પ્રિયતમ ખાતર સ્વત્ત્વ નિષ્ઠ સવિતા, ર ભા જેવી ઘેવછા કે ફનાખોરી ન દાખવે તો, ધનાઢય પણ આજરીપતિ હરકિસનદાસ સાથે એ દાપત્ય ઉલ્લાસી યુવતી ધર પણ શાની માડે? વળી, આવી સુશીલ યોવનાનો જીવનધ્વસ જીવન મુખુત્સુ મુનશીને રુચે પણ કેમ? આમ, સવિતાનો પાત્રાલેખ મુનશીની મૌલિકતા, નાટ્યમૂલતેમ જ બુદ્ધિનિષ્ઠ અંગે કસોટીકારક નીવડતો હોવો જોઈએ અલગમતા પતિનો આ બરી સંસાર છાડતા પછી સ્ત્રીને સ્વમાનભેર જીવવા અર્થે, સામાજિક જીવનક્રમમાં તિરસ્કૃત મનાયેલા નાચનારીના વ્યવસાયને અનિવાર્ય વિકલ્પ દાખવવામાં, સામાજિક અરાજકતા તેમ જ લગ્નાનુધગિક વિષમતા વિકૃતિ પરત્વે ટાઢા ચાંપવાનો મુનશીને ધરવ થયો હશે, પણ દાપત્યવચિત પરિણીત હિંદુ સ્ત્રી અંગે એવો બેધડક ઉકેલ, નાટ્યોચિત હોવા છતાં, ન્યાયકર્તા ભાગે જ ગણાય, મુનશી પણ એવો રસભાષક વિનારટોષ શાની

વહોરે વળી, હરકિસનદાસના મનોરંજન ખાતર વ્યવસ્થાથી સ્ત્રી તરીકે સવિતાનું પુનરાગમન પ્રયોજવામાં નાટયોચિત પરકોટી પેટે મામિક વિધિદાસ સાથે વસ્તુસમાપનનો પણ મેળ ગોઠવાયો જણાયો. 'બે ખરાબ જણ'ના લગ્નલોગુપ રામદાસની જૂની આવૃત્તિ જેવા વિષય-લોગુપ હરકિસનદાસ નવા સ્વાંગે આવેલી મવિતાના તિરસ્કાર-આધાતથી મૃત્યુ પામે એ આવેખનમાં એ પાત્ર તથા પ્રસંગ કાવ્યન્યાયનું નિમિત્ત બન્યાં ખરાં પરંતુ વ્યવહાર-દૃષ્ટિએ વિધવા ઠરતી સવિતાનો પ્રશ્ન મુનશી માટે વિશેષ વિકટ બન્યો ગણાય. સવિતાને કેવળ વિધવા ઠરાવવા અથવા એ કૃત્રિમ અવસ્થા બાદ પણ તેને બજારુ સ્ત્રી તરીકે જિવાડવાની હોત તો આગું પુનરાગમન નિરર્થક ઠર્યાં વિના ન રહેત માટે જ, સવિતાના સ્વભાવના ઉદાત્ત અંશોના સમર્થન તથા પુરસ્કાર પેટે, અકિચન છતાં સહાયી પ્રાણથી જોઈતા સાથે ગોઠવાયેલા સમભાવપ્રેર્યા સંજોગચાળાં લગ્ન દ્વારા પાત્રલક્ષી, વસ્તુલક્ષી તેમ જ વિચારવિષયક સાતત્ય પણ જળવાઈ આવ્યું છે એમ જ,

આ પાત્રમૂર્તિમાં સ્ત્રી કોઈને અમુક તમુક કારણસર જોઈનું એકમાત્ર પાત્ર તે જોઈતો! પરંતુ તેનું મહત્ત્વ આ અનિવાર્યતા પૂરતું જ નથી. દંભ દર્દની નાટ્યસૃષ્ટિમાં કેવળ જોઈતો રમૂજ છવતી રાખે છે એ પણ મહત્ત્વનું ખરું, પરંતુ તેનું મહત્ત્વવિશેષ તે તેની રમૂજવૃત્તિમાં ડોકાતી અર્થઘનતા તથા તાત્ત્વિક ગંભીરપરાયણતા—એટલે અંશે તે મુનશીનું જ માનસ-સંતાન. નાના મોટાં સ્ત્રી પાત્રોનાં વાણી-વર્તન પરત્વે સદીક અને રમૂજ મંતવ્યો વ્યક્ત કરતા રહી તથા પ્રત્યેક પાત્રને પરસ્પર સાંકળી વઢી જોઈતાં બજાવેલું કોરમ-કાર્ય એ તેની નાટયોપયોગી કામગીરી. વળી, નાટકની ઘટનાસૃષ્ટિ તથા વિચારસૃષ્ટિને સ્વસ્થ રાખતું સમાપન સ્થિકર બને છે જોઈતાના પ્રતાપે બબે લગ્ન વ્યવસ્થાની નિષ્ફળતા તથા પ્રણયોપચારની પોકળતાની પ્રસંગમાળા પછી નાટકાંતે મનમેળથી ગોઠવાતા સુખી દાંપત્યનું આધાગ્નિક ભરતવાક્યમ્ ઉચ્ચારીને સમગ્ર નાટકના લીલા વિસ્તારને નિરર્થકતા-માંથી ઉગારી લઈ તદ્દગત લાગણીવિવશતામાથી જાણે ઉત્સાહપ્રેરક સુધારક ધ્વનિ વહેતો મુકાયો છે.

'વાવાયેઠનું સ્વાર્તંત્ર્ય'ના પ્રવેશમાળખાના અંકલાઘવ તથા 'બે ખરાબ જણ'ના દીર્ઘસૂત્રી પ્રવેશગુકત અંકવિસ્તારમાં અટવાતી રહેલી વસ્તુવિધાનની ઝાંનચિત્રતા પછી 'આશાકિત'ના અંકોના સમ વિસ્તારમાં વસ્તુનિયોજનને સુશ્લિષ્ટતા સાંપડી કહેવાય હિંદુ લગ્નપ્રથા તેમ જ દાંપત્યવ્યવસ્થા અંગેની મુનશી દૃષ્ટિ સમજવા 'આશાકિત' તથા 'બે ખરાબ જણ' પરસ્પર પુરક ગણાય પરંતુ, ત્રણે 'સામાજિક નાટકો' પેઠી, ઉગ્ર ટાઢા કટાક્ષની માર્મિકતા, વિશદ-વ્યંજની સંવાદ નિપુણતા, સાધન સુધક નાટ્યનિયોજન,

મમસંવેદનપ્રેરક વાસ્તવલક્ષી વિષયમામગ્રી, જોઈતા-સંવિતાના વિદિષ્ટ પાત્રયુગલનો અધિપ્રેરક વિચારસંદર્ભ તથા લગ્નભગ બાધારહિત રંગભૂમિશ્રમતાનો સુમેળ પડવાથી 'આશાંકિત' મુનશીની સૂઝ શૈલીના નમૂના સબબ ઉલ્લેખાનું રહેશે.

આ ત્રણે 'સામાજિક નાટકો'નું એકસરખાપણું તે તેમાંની 'સ્વગત' ઉકિતઓનું આયોજન, એકાંત મળતાં એકતું પડતું પાત્ર 'સ્વગત' વિચારે એ સ્વાભાવિક ખરું, પરંતુ બે વા બેથી વધુ પાત્રોની ઉપસ્થિતિમાં સ્વગતોદ્ગાર ગોઠવાય એ મુનશી અંગે વિચિત્ર લાગવાનું. ઉકિતના દ્વિવિધ અર્થસંકેત દ્વારા વાચક પ્રેક્ષકને રસનિબ્ધિત મળતી રહેતી હોવાથી, હાસ્યનાટકમાં સ્વગત કનબનું પ્રસંગોપાત્ત તેમ જ મોઢાસર નાટ્યનિયોજન અનિવાર્ય કરતું રહ્યું છે, પરંતુ મુનશી કલમના રસવિશેષક અતિરેકમાં આવેા નાટ્યવિવેક બહુ યજ્ઞવાલો જણાયે નહીં, એમ પણ લાગશે કે, સ્વગત વિચારતાં ઉચ્ચારતાં પાત્રોની આમપામના પાત્રોને ઉપયોગમાં લઈ કેટલીક નિવાર્ય સ્વગતોક્તિને સહોક્તિમાં ફેરવી આ કૃત્રિમતા અને રસબાધા ટાળી શકાઈ હોત. સંવાદાક્રિત હાસ્યનિબ્ધિત તેમ જ રમૂજ-પક્ષપાત અંગે મુનશી શૈલીની આ પ્રારંભિક ગાળાની ઊણપ પણ હોય.

મુનશીનું એકમાત્ર ઐતિહાસિક-શુદ્ધ ઐતિહાસિક નહિ—નાટક તે 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' (૧૯૨૮), મુનશીની શૈલી વિશેષતાથી એ પણ વંચિત નથી રહ્યું. ઇતિહાસ-સામગ્રીના નાનાલાઠીય ઢબના દસ્તાવેજી આલેખનથી તથા ચવિતચર્વણ ઇતિહાસ-પ્રકરણની પરંપરાગત શૈલીની રસજમાવટથી અળગા રહી, બહુધા લગ્નભગ અજાણ્યા રહેલા 'જોવાયેલા નાટકનું નવદર્શન' કરાવવાની નેમ રાખી, વિદ્યાખાદત્તના 'દેવી ચંદ્રગુપ્તમ્' નામના નદે લયેલા નાટકના વસ્તુમાં બીજી ઐતિહાસિક અને કાવ્યનિક સામગ્રી ઉમેરી, નવે સ્વરૂપે નાટક લખવાનો પ્રયત્ન\* આદરી, તેઓ જણે શૈલી નાવિન્ય જાળવી રાખે છે.

શૌર્યકંદા નાવિકા ધ્રુવસ્વામિનીની રામગુપ્તની પત્ની તથા ચંદ્રગુપ્તની પ્રેમસી તરીકેની સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ દ્વિધા તેમ જ બંને ભાઈઓના આત્મતિક ચારિત્ર્યભેદમાંથી કૃતિનું તાત્ત્વિક વિષયમાળખું તેમ જ ઘટનાનંત્ર ગોઠવાય છે. આરંભમાં ધ્રુવના લાક્ષણિક મીતમાં કેવળ સીસહજ નિર્જળતા નથી, એમાં અર્થસૂચક સહનશીલતા પણ ભળેલી જણાયે. વસ્તુનિષેષ વેળાની રામગુપ્તની નફ્ટાઈ પછી, શકોની સામે જાતે લડવા જવાની ચોંકાવનારી જાહેરાત દ્વારા તે પોતાના સતેજ અંતરંગનો અણસારો પણ દાખવે છે—અને તે ય મોઢાસર, કુલ પ્રતિધ્વના જડ ચોંકાના કારણે નથી તો તે કાચર લંપટ યતિનો મૂક નિરસ્કારથી આગળ વધીને સ્પષ્ટ અસ્વીકાર કરી શકતી કે નથી તે પોતાના શીલ-



। સ્વમાનની રચા કરવા તત્પર બનેલા પરાક્રમી પ્રજ્ઞાની સ્નેહ ધૂફ બેળવી-સ્વીકારી યત્ની વળી, તેની પ્રજ્ઞાવસ્થાના આરોહ-અવસાદ સાથે યમગ્ર વસ્તુફલકની નાટ્યોપકારકતા, પણ સાદ્યંત જળવાતી ગૂંધાતી આવે છે તેના મૂક મનોવ્યાપાર દ્વારા ધ્રુવ જાતે નિષ્ક્રિય લાગવાની, પરંતુ બને ભાઈઓના પાત્રસ્થાવની ખૂબી-ખામી તથા ધ્રુવભેદ ઉપસાવવાનું નાટ્યાર્થસાધક ઉપકરણ છે નાટ્યના જ, વળી, તેના સ્નેહજીવનની વેદના તથા ઝખનો વડે તે આ ઉત્તિલામગૃહિમા વિરલ વ્યક્તિત્વથી ધબકતી પણ લાગવાની

નાટ્યધ્રુવધર્મના સમગ્રગુણના મર્ચસનો ચંદ્રગુપ્ત ઓછાવત્તી પ્રતિકાર કરવા પ્રગુણ રહે છે એમાંથી વસ્તુપ્રવાહનો ક્રમિક અને સઘર્ષમૂલક વળોટ બધાતો આવે છે. સંઘર્ષની પ્રબળ પૂર્વભૂમિકાના એક જ પ્રસંગમા\* રસપ્રદ ચારિત્ર્ય તફાવત સાથે નાટ્યાવશ્યક વસ્તુવિકાસનો મોકો ગોઠવાયો હોવાથી નિષ્ણાત નાટ્યગુહિનું દષ્ટાંત અસૂઝ જરૂરી રહેશે વિજયી મહામત્રાપ ડુદ્ધસેન, શરણાગત કેદી સમગ્રગુપ્તની મુક્તિ માટે ધ્રુવસ્વામિનીના 'દેહોપભોગની નરફટ માગણી મૂકે' છે તે વેળા સ્ત્રીગીધના ગૌરવ અંગેનો આધાત તો કીક પરંતુ પતિસહજ ખમચાટ પણ અનુભવ્યા વિના, તે પત્નીની ચારિત્ર્યભ્રષ્ટતાનો પ્રસ્તાવ ઊલટભેદ સ્વીકારી લે છે એટલે સમગ્રગુપ્તને મન પત્નીની ગણતરી વિલાસ સાધનથી વિશેષ નથી, આથી ઊલટું, રાજ્યલક્ષ્મીના અપમાન વેળાના વ્યાપક માનસિક ઉશ્કેરણના પ્રસંગે, ચંદ્રગુપ્ત ધ્રુવસ્વામિનીનો સ્વાંગ સજી રૂદ્ધસેન પર હુમલો કરી અપ્રતિમ સાહનથી વીરોચિત વિજય મેળવી માનહાનિના પ્રસ્તુત ઉપાધિયોગનો સ્વભાવદ્યોતક મેળ ગોઠવી લે છે ચારિત્ર્ય સખલનની શક્યતાને બુદ્ધિવિલાનથી અપ્રસ્તુત માન્યા વિના, સીધભગના સૂચનને જ ત્વરિત સાહસનું નિમિત્ત બનાવવામા અને એ દ્વારા સજાદારી હરીફની કામચાંપના હામવામાં, ધ્રુવ સ્વામિનીનું કુળદેવીસહજ ગૌરવ કરવામા અને શીવની સર્વોપરિતા સ્થાપવામાં ચંદ્રગુપ્તની ક્ષત્રિયવટના, સ્ત્રી-સન્માનના અને ચારિત્ર્યઉદાત્તાતાના સ્વભાવ-અગ્રો આધિકાર પામ્યા જણાયે. એની નાટ્યોપકારકતા એ રીતે જળવાઈ રહે છે કે કુલાચારની નિર્ગંઠકતા તથા સ્ત્રી-અવતારની દીનતા અગે ચોક તથા શીલગૌરવ અને નારીનન્માન નિમિત્તે પ્રજ્ઞા-પરાક્રમના સચાર અંગે હર્ષ, એમ દ્વિવિધ લાગણીઓ જન્માવતી આ એક નિર્ણાયક ઘટનાથી ધ્રુવની નિ શબ્દ વેદનાની નિર્બન્ધ અને નાટ્યાવશ્યક અભિવ્યક્તિ થતી આવે છે. પરંતુ, ચંદ્રગુપ્તના પક્ષે થતું પરાભવ અને કુલગૌરવના બેવડા વિજ્યાનંદ છતાં, કામ-આસકત સમગ્રગુપ્ત ધ્રુવસ્વામિનીને બળાડાગે ઉપાધી મગધ ચાલ્કો જાય એવા નાટ્ય સમાપનમા વસ્તુપ્રવાહ વિશે સમગ્ર વર્ચમ રહ્યું કહેવાય, પણ તે કેવળ સઘર્ષમૂલક પરાક્રોટીની પૂર્વભૂમિમા બાવત્તર બનાવવા પૂરતું, કેમ કે અનુગામી અકળા ઘટનાપ્રવાહમા કથારંભથી સતત ચાલ્યો આવતો

પાત્રભેદ સ્થૂળ સંઘર્ષની ભૂમિકાએ અવતરી કથાનકના પૂર્વાર્ધના વસ્તુ સ્તબકને આટોપી આપે છે. સૌ વડીલોની સંમાનીય હાજરીમાં સમ લોલુપ નિર્વાજતાથી માધવીના ગાલે ચોંટી ભરે છે એ જાણે, કેવળ ડહાપણમાં ગાંડુંગાંડું બોલતો ચંદ્રગુપ્ત એવા આમન્યાયોષ બદલ ધર્મવચનનું અનુશાસન સ્થાપવાના રાજ કાર્ય નિમિત્તે સમ ચરના બીજ હુમલામાં તેનું ગળું દાબી વડીલોને જાણે પ્રાણદંડ બસે છે

આમ, સંઘર્ષની પૂર્વભૂમિકાની જેમ સંઘર્ષ પશ્ચિમની વેળા પણ સીસન્માનના ચારિત્ર્ય ગુણ ઉપરાંત ઈન્દ્રિયસ્થાનનું અનન્ય ગાભીર્ય, માનવસહજ હાજરીવિવશતા, ધર્મગ્રહ, સતેજ વિવેકશ્રુતિ, કર્તવ્યમજાનતા તેમ જ સહમા સાહમગુણિ જેવા નવા સ્વભાવરંગોથી વૈવિધ્ય દાખવતું ચંદ્રનું વ્યક્તિત્વ સમના એકાગ્રી પાત્રચિત્રણની સરખામણીમાં જેમ નાયિકા માટે તેમ વાયક માટે, આકર્ષણ ધરાવતું આવે છે. અલબત્ત, સંઘર્ષસ્ફોટ પછી ધ્રુવસ્વામિની તથા ચંદ્રગુપ્તના મિલનની ક્ષણપ્રાપ્તિ સહજમિલન બની રહે છે એમ તો નથી. ઊલટું, સંઘર્ષ-નિરૂપણ પછીથી આરંભાતા નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં ચંદ્ર તથા ધ્રુવના પ્રણયમહત્વાર અંગે કુલાચાર તથા લાજમર્યાદાની બાધાનું નિવારણ થયું જણાયે નહિ કે સમગુપ્તના મૃત્યુ છતાં પ્રતિસ્પર્ધા બળનો નાટ્યનિકાલ ઘણો લાગશે નહિ, કેમ કે, આ બીજા વસ્તુખંડમાં પ્રતિપક્ષનો આવિર્ભાવ સક્રિય બને છે સ્કંદગુપ્ત તથા તેને પડખે જઈ બેઠેલી સમસ્ત પ્રજા દ્વારા. વળતા કથા-પ્રવાહની નાટ્યમય માવજત તેમ જ પ્રમાણમાં મૂક ગોણું રહેલી નાયિકાનું રોચક પાત્રચિત્રણ એ તેનો લાભવિશેષ. રાજ્યદંડ ધારણ કર્યાના ગૌરવ છતાં, ચંદ્રના પ્રણયનો પુરસ્કાર સ્વીકાર કરી શકવાની કુલમર્યાદા નિમિત્તે આવી પડેલી અશક્તિથી સ્નેહવિવશતાની જાંબનાથી પીઠઈ ધ્રુવ એકાંતે આંસુ પણ સારે છે અને રાજ્યવહીવટની જવાબદારીની સભાનતા આગળ એ પ્રણયવિવશતાને ગોણું ગણી કુલપ્રતિષ્ઠાના ગૌરવ અર્થે પ્રવૃત્ત પણ રહે છે. ગુપ્તકીર્તિ તેમ જ સનાતન ધર્મની સમર્થ રખેવાળી કરવા છતાં ધ્રુવનો પાપિણી તરીકે લોક તિરસ્કાર થાય એ તેના સ્નેહજીવન તથા રાજકીય પુરુષાર્થની બેવડી કરુણતા ગણાય, પરંતુ એમાંથી નાટ્યકારને મળી રહે છે નાટ્યોપકારક વસ્તુસંધિ. મુધ્ધસ્થિતિની સતત અવગ્રમણ તથા ભૂખમરણને કારણે લશ્કરની પ્રતિકારશક્તિ નૂટતી આવે છે એ કટોકટી વેળા ધ્રુવ ફરી વાર ચંદ્ર વિશે પ્રણયવિશ્વલ તથા શત્રુદાનિવત બનતી દેખાય છે; અને પાત્રદર્શનના આ અનુકૂળ મોકા પર મુનશી વસ્તુતંતુના સમાપન પેટે પ્રણય-પરાક્રમનું આખરી મિલન ગોઠવી લે છે. પરંતુ, મૌનના અસહ્ય ભાર પછી, કેવળ પ્રણયભાવોના નિખાવસ એકતારથી મુનશી-કલમ વા નાટ્યબુદ્ધિને સંતોષ ન થાય! એટલે, રાજમહાલય પરના, કદાચ પરજા અપાવે એવા આખરી પ્રબળ હુમલા અગાઉ બંનેના આગ્રહથી ચાલવડકય ધર્મમાન્ય-નીતિ-

મોન્ય કરે તેવું તત્કાલ લગ્ન આટોપી આપે છે; એ લગ્નાન્વયે મહારાજાધિરાજ પરમ બાગવત ચંદ્રગુપ્ત તરીકે તે સ્કંદ તથા તેના સાથીદારો પાસે પોતાનો પ્રતાપ તેમ જ વાગૂંછટાથી પોતાનું પ્રતિભા-વર્ચસ સ્થાપે અને બંનેનાં જ્યોત્યારશ્મિનો ઘોષ ગાળે ત્યાં ઉત્તરાર્ધના કથાદોરનું બેવડું મધુર સમાપન મળી રહેવાનું ખરું પરંતુ આવી આકસ્મિક ઘટનાનો, પ્રતિકાર વગર સહજ સ્વીકાર થઈ રહે એવું વસ્તુ-સમાધાન 'દેબ્બા' જેમ નાટકી અને કૃત્રિમ પણ લાગવાનું, સુયોગિત અને કમબલ્લ નાટ્યનિયોજન પછી નાટકાંતે ઘટનાસૃષ્ટિની રોચકતા કથળતી લાગશે તે આ કારણે. નાટકપાત્રનો ચમત્કારિક પ્રતાપ દાખવવાનો અને અસાધારણ તથા અદ્ભુતરસિક ઘટના આવેખવાનો મુનશી ઉત્સાહ એમાં કારણભૂત બન્યો હોય એમ બને !

ઈતિહાસ દ્રષ્ટિએ સંદિગ્ધ રહેતી આવેલી અને ગુજરાતી નાટ્યકારોને અડપપરિચિત રહેલી પાત્ર-પ્રસંગની વસ્તુસામગ્રીના મુનશીના નાટ્યનિયોજનમાં તરી આવતી બાબત તે તેમની કલ્પકતા તથા અર્વાચીનતાની પ્રેરણા સહેજ પણ મનમેળ વિના સ્ત્રી પુરુષ પાત્રો લગભગ કળેડા જેવા લગ્ન-ચોકઠામાં કેવળ અનિચ્છાએ રિબાતાં હોય; સ્નેહ-સહચાર માટે પ્રણયાનુર પાત્રો નિઃશબ્દ વેદનાથી તકપતાં હોય; કુળ, ધર્મપ્રતિષ્ઠા તેમ જ જવાબદારીની પોકળ દાંભિકતા સ્નેહજીવનને શુષ્ક બનાવતી હોય એવી પરિસ્થિતિનો ઈતિહાસ-સંદર્ભ સ્પષ્ટ હોવા અસ્પષ્ટ, મુનશીની સળવળતી સર્જકવૃત્તિને એમાંથી સાનુકૂળ નાટ્યસામગ્રી મળી રહે એ સ્વાભાવિક ગણાય. એમાં ઈતિહાસવિષયની કંપનારંગી માવજત તથા નિષ્પ્રાપ્ત નાટ્યબુદ્ધિ જેવી મુનશી વિશેષતાઓનો સહયોગ થવાથી, 'ખાવાએલા નાટકના નવદર્શન' નિમિત્તે મુનશી કલમની વિસિષ્ટ નાટ્યકૃતિ મળી આવી એમ જ. વળી, યુવાવસ્થાના અને સ્નેહજીવનના સ્વભાવસહજ ઉમંગકાને ગૂંગળાવતી પ્રતિષ્ઠા પરસ્તીનો પરાક અનાદર કરાવી, સ્નેહપરાયાણ સુખી દાંપત્યજીવન જીવવા માટે દિવેર તથા વિધવા બાળીનું નાટકી લગ્ન ગોઠવી આપી મુનશીએ સામાજિક નાટકો જેવી જ બંકિમ્પીરીનો ચાળો પણ કરી લીધો જાણે. નાટકની સામગ્રીમાંથી જ નાટક ઉપજવી લેવાની 'શવિલક' કારની પહેલ પણ આમાં છિનવાઈ ગઈ કહેવાય !

મુનશી ઈતિહાસ-પુરાણના અભ્યાસી વાચક ખરા, પરંતુ તેમની બાબતમાં વિગત નિષ્ક સરોધનવૃત્તિ કરતાં ચકોર સર્જનવૃત્તિની વિશેષ સરસાઈ રહી જણાયે. આવી અસ્તવ્યસ્ત તથા અડપખ્યાત વિષયસામગ્રીમાંથી કંપનારસંચાર અને નાટ્યવિધાન દ્વારા નમૂનેદાર સુધક નાટ્યકૃતિઓ ઉત્પાદવાના તેમના સિધ્ધહસ્ત પુરુષાર્થનું પરિણામ તે 'પૌરાણિક નાટકો'.

૩૦૦૦ વર્ષ પૂર્વેના અસ્પષ્ટ ઈતિહાસકાળના ઉત્તર ગુજરાત (આર્નાત)ના મુનશી કંપના સંસ્કારજીવનનું પ્રથમ નાટક તે 'પુરંદર પરાજય' (૧૯૨૨) ઈન્દ્ર પરાજયની શીર્ષક ઘટના

વસ્તુમાણીમા ગોણ રહે અને કેવળ નાટકાતે નિદેશાય એ હકીકત વિમગત લાગે ખરી. ઈન્દ્રના શાપથી અવન વાર્ધક્ય ભોગવે અને અતમા ઈન્દ્ર પરાવળ્ય ગોઠવાય અને અવનને યોવનની પુન પ્રાપ્તિ થાય એટલા એવા પ્રમગમાત્રથી ઈન્દ્ર વા અવનનું નાટ્ય વિષયક મહત્વ જળવાયુ જગ્યાએ નહિ, પરંતુ અવનને શાપ આપનાર ઈન્દ્ર જેમ સક્રિય પ્રતિસ્પર્ધી બળ નથી તેમ પુર દર પરાવળ્યની મુખ્ય ઘટના અંગે અવન પણ કેવળ નિષ્ક્રિય ઉપાદાન પાત્ર બની રહેતા જાણાશે.

નાટકના વસ્તુમાજખામા સાદ્ય ત કોઈ પાત્રનું મહત્વ હોય તો તે સુકન્યાનું નાટ્યવસ્તુની કન્દ્રસ્થ ઘટના છે તેના જીવનની ચારિત્ર્ય કસાટી ઈતર પાત્રોનું પ્રયોજન તેના આતરમનની દાલાયમાન ભાવ સ્થિતિના સ્ખૂલ બાહ્ય આવિષ્કાર અંગે થયું કહેવાય એક બાજુ વડીલોની ઉપજારવચતા તેમજ જાવારી નિમિત્તે પતિ સભાઈ સ્વીકારવા નિર્બળ વૃદ્ધ અવનની ધૂણાજનક પરિવર્ધા, બોજી બાજુ પૂર્ણવસ્થાએ પહોંચેનું કામ વિધવલ યોવન તેમજ અશ્વિનોનું પ્રણય નિમત્રાજ આવા પરસ્પર વિરોધી ઉન્મેષ દ્વારા કામ વિવશ સુકન્યાના જીવનમા ઉદ્ભવતી વિલક્ષણ ચારિત્ર્યવિષયક કલેઝટીની કુતૂહલપ્રેરક પૂભિમિકા\* બાધી અ ઉમા તેનું પ્રત્યક્ષીકરણ કરાયું છે યોવનસુલભ સ્નેહવિવચતા તેમજ વિરયવાસનાનું નાટ્યવસ્તુ નવીન નહિ લાગે, પરંતુ મનોગત દ્વિધાના નાટ્યાર્થસાથક ઉપવય અંગેનું મુનશીનું રચનાવિધાન અભિનવ અવશ્ય લાગવાનું અવનને લાગેલા શાપનું વિમોચન થઈ, યુવાન અવનના હેલ સપથી પોતાની કૂખે ભવિષ્યનો કુચપતિ અવતરશે એવા આશ્વાસનમા સુકન્યાને ગદ્યા નથી અને તન મનની સભોગોન્મુક અવસ્થાથી તે મન વાનથી અશ્વિનો તરફ ઢગી પણ ચૂકી છે—આમત્રણ અનુસાર અશ્વિનો આવી પહોંચે એટલીવાર. અન્ય કોઈ ચમત્કાર ન બને—અને પોરાસિક મુઠિમા (તે ય વળી મુનશીની!) ચમત્કાર ન બને તો નવાઈ—તો સુકન્યાના સ્ખલન સિવાય નાટ્યકારને વા વારને ભાગે બીજે વિકલ્પ રહે, પરંતુ, આ પાત્રલક્ષી કોંકટીના પ્રસંગે મુનશી ઉપકથા પ્રોજી સુકન્યાની દોલાયમાન મન સ્થિતિ માટે ઉન્નતગામી માર્ગદર્શનનો નાટ્યમમ મોમે ગોઠવી આપે છે નાગ સાથેના દેહ સભાષથી સ્ખલન પામેલી એક ભુગુ કન્યાને વિદગ્ધાત દેહાતદ કહેવા ઉલ્લુકત છે ત્યારે તે કન્યા, માતા સુકન્યાનો આધાર લઈ જીવતદાન માગે છે પોતાને ઘણી રીતે સ્પર્શતા, રખતનના પ્રસ્તુત પ્રરાગથી તથા તદ્ગત રાકેતથી સુકન્યા લાગણી સઘર્ષને બદલે સ્વસ્થ આત્મમથન મેળવી નાગ કન્યાને શિષ્યા આપવા ઉપડેલી વિદગ્ધાતની પરશુ નીચે પોતાનું મસ્તક ઝુકાવે છે, એ ન્યારે કે અશ્વિનો સાથેના માનસિક વાચિક અધમ આચાર બદલ ખરેખર

દાંડપાત્રે ચોતે કરે આવા ચારિત્રાદ્યોત્ક નિભાવસ એકસર સાથેતે, ચરોત્રે શિયળ પળાવતે  
વિદ્યવતોતે 'નરો મંત્ર' આપવાનું પદ નથી ચૂકતી 'આ ચરીર મારું નથી; મારી  
વાસના ચરત્રે નૃપ્ત કરવાનો મને અધિકાર નથી, હું જે ચવન એકને અભિન્ન  
છીએ ત્રે મારાથી મિત્ત મેમ થવાય'† નાવિકાના પરિણીત અને પ્રાણવશ્ચવનના  
પ્રિયથી મનોભાવોના નાટ્યોવિત સંઘર્ષણની પરાકોટીના આવા અર્થભૂર્ણા તથા સમયોચિત  
ઉપચય પછી ચવનનો ચોવનપ્રાપ્ત તથા પુરદરના ગર્વખનના ચીર્ષકનિદિષ્ટ પ્રમગોષી  
નાટ્યવસ્તુનું સુખદ મમાદન મળી રહેવાનું

સુકન્યાના પાત્રાલેખના વાસ્તવ અથો તથા ઉદાત્ત ભાવા ચક્રમી, પાત્ર પ્રમગ  
અને સવાદના ઉપાદાન વડે ઉપનાવવાની નાથે મુનથીના વસ્તુપ્રવાહનું સુરુચિકર અને  
રિપરપ્રરત નમાપન સાકાંત્રી જીધું જોવાય ચારિત્રાની ઉચ્ચ કટોષ્ટીના માકા પર પ્રોત્થાભયેલા  
નીનિસ્કુરણનો ઉપચય અમીયમ નક્યવેધકતાનો આસ્વાદ લગ્નમાવશે વળી, સંખ્યનના  
દ્વિવિધ નિરૂપણ વેળા નીતિપ્રેરણા તેન જ આત્મઓના નાટ્યમય આવિષ્કાર થશે ન  
હોત તો અવાલીનતાનો મુનથીસહજ સરુપર્શ આ પોરામિત ભાવ મુષ્ટિને વિકૃત કર્યા  
વિના ન રહેત

પ્રિયકી 'પુરુષ પરાભય'મા અછડતી રહેતી આત્મઓની ભાવનાચતુરકી  
'અનિમત્ત આત્મા'મા મુખ્ય નાટ્યવિષય બને છે પ્રસ્તુત વિષયના નાટ્યસ્ફોટ અથે  
વસ્તુ સંસ્થનમા સંપત્તિપદ—પ્રાપ્તિની ધટના આધારસ્થભ તરીકે જે કવાઈ લાજીશે, વળી,  
પ્રસંગમાગાની આ કેન્દ્રસ્થ ઘટના નાય- નાવિકાના જીવનમયેય તરીકે જોડવાઈ છે પ્રસ્તુત  
વસ્તુપ્રિયમાં નાટ્યોચિતનાને મોડાશ મળે છે તે ધોષ એક અને માધનમાગ ભિન્ન એવી  
પ્રપ્ત પરિસ્થિતિમાંથી વમિષ્ઠ લગ્નનિષ્ઠ આત્મઓત્ત ટાંગ અને અરુધની એકલતાપ્રાપ્ત  
સાયમી તપોમળ વડે આ જીવનમયેય સિદ્ધ કરવા ઈચ્છે છે વસ્તુનિમેષક અકમા નાવક  
નાયિકના પાત્રવિશેષના આવિષ્કાર સાથે પ્રાપ્તી વનિષ્ઠના જીવનમાં નાયમૂલક કટોષ્ટી  
ઉતરી આવતી લાગે છે, કેમ કે આત્મ ઓકયને અભેદ્ય રાજવાના તેના સક પ પછી  
એ વક્ષજ તેની પ્રાપ્તભાવના તેમ જ તપોભગની તાવણી આવી બિભે છે

પોતાની આત્મવિમુખતા અટકાવવા વનિષ્ઠ તપનિષ્ઠના દ્વારવચ્ચ સંપત્તિપદના  
મોઢા બહુમાનનો અચ્છીઝ કતો પોતાની ઓક્યભાવનાની અનન્યતા માખવે છે; વળી,  
વ્યક્તિગત સાધનાના સન્માન કૃતા નમત્તપિષ્ઠના સ્વોઝમાં સમસ્ત આ ક્રિયના ઉદ્ધારની

શક્યતા આરોપાયેલી છે એ હકીકત વિશેષ મહત્ત્વની ગણાય. સમષ્ટિહિત તથા વ્યક્તિત્વ-પરાયણતાની ઉત્કટ દૃઢ વિદારક કટોકટીમાંથી આત્મનિષ્ઠના સન્માન દ્વારા વસિષ્ઠ પાર અવશ્ય બિતરે છે, પરંતુ આર્ગકુળના ઉદ્ધારની વિડંબના બદલ આવી થયે છે ભગવાન કનુનો વિનાશ વેરનો શાપ; એ સંબંધમાં, માનસિક યાતના તેમ જ એકલતા દ્વારા આવી પડતી બેભાન-અવસ્થા તે તેના આંતરિક સંઘર્ષનું સ્થૂલ અવતરણ. કટોકટીનું આ એકમાત્ર પ્રતિકૂળ પરિણામ ન ગણાય. અંકિતે\* પ્રયોજયેલા અઠંધતીના સહચાર તથા સહગમનને લીધે વસિષ્ઠની આત્મએક્ય અગેની શાધ્યાનો તથા દુર્લાભ સિધ્ધિના અસ્વીકારનો જાણે ગૌરવવંતો પુરસ્કાર મળ્યો ત્યા પાત્રગત કટોકટીનો શુભદ ઉપચય જાડી રહે ખો, પરંતુ એ નાટ્ય વસ્તુનું મમાપન નહિ થયે. આત્મએક્યના નાટ્યસ્થ હેતુની એમાં ફલશ્રુતિ ખરી, પરંતુ ભગવાન કનુના શાપથી નાટ્યાંગભૂત બનેલા પ્રતિસ્પર્ધી બળ દ્વારા આ કેન્દ્રવર્તી ભાવનાની નિર્ણાયક કસોટી થાય છે અં. ૪ની પરાકોટીમાં. શાપ ચરિતાર્થ કરવા આવેલા શ્વેતકર્ણ સુખી દાંપત્ય ગાળના વાંત્રધને થમમદન પહોંચાડે છે તેમાં પરાકોટીનો એકપક્ષી ઉપચય નહિ બલકે કેવળ ઘટના-પરંપરાની એક પરાકાષ્ટા જણાયે; કેમ કે, આ તબક્કે વસિષ્ઠના દેહને પિતૃલોકમાં લઈ જવા પ્રત્યક્ષ થતા વરુણદેવને અરુંધતી ચોતાને વાંત્રધની માથે લઈ જવા વા વમિષ્ઠને સજીવન કરવા વિનવે છે એ નાટ્યસૂત્ર મોકા પર બંનેએ એક માથે પ્રાપ્ત કુંજા સપ્તપિંદની ધાપણનો મેળ જાઠવાયો છે. બંનેના આત્મએક્યથી પસન્ન થતા વરુણ વસિષ્ઠને પુનર્જીવન બોલે છે, કનુ શાપવિમોચન કરે છે, શ્વેતકર્ણ વમિષ્ઠ-દર્શનના જીવનસાહ્યથી શ્વાસ છૂટે છે એવી ઉપરાઉપરી, ઝડપી ઘટના પરંપરાથી વસ્તુતંતુનું સમાપન આકસ્મિક તેમ જ અદ્ભુતરસિક લાગણે ખરું, પરંતુ તેની નાટ્યોચિતતા એ રીતે જળવાઈ ગણાય કે આ પ્રસંગપૂરણી સાથે જ વિષયબીજ પેટે ઉલ્લેખાયેલા આર્યોના ભ્રમણયુગનો અંત આવે છે અને નાયક-નાયિકાની આત્મએક્યની ભાવનાને દેવી અનુમાત તેમ જ થમકાન્તિ-શોષ મળવાથી આ પૌરાણિક પ્રમુખીઓના અનન્ય ધાર્મિક મહત્ત્વની નાટ્યસુલભ અભિવ્યક્તિ થઈ રહે છે.

પ્રભુષ વિ. ફરજના વિષય પુનરાવર્તનની કૃતિ તે પંચાકી 'તર્પણ'. અલબત્ત, વિષયસ્થ સંઘર્ષની અભિવ્યક્તિ 'અવિભક્ત આત્મા'ની ચરખામણીમાં વળી રથૂજ ભૂમિકાએ થઈ જણાવાની. 'પુરંદર પરાજય'માં પરસ્પર વિગેથી લાગણીના નાટ્યસ્થ સંઘર્ષની ભૂમિકા બહુધા મનોગત રહી હતી, જ્યારે 'અવિભક્ત આત્મા'માં વિરોધી ભાવના કે આદર્શના

પાત્રગત સંધર્મનો તખ્તો વ્યક્ત વ્યક્ત વચ્ચે ઓકવાયો હતો; સંધર્મલેખનની ભૂમિકા ઉત્તરોત્તર સ્થૂળ બનતી આવતી હોય તેમ 'તર્પણ'માં નાટ્યોપકારક અથરામણું ઉપાદાન બને છે બે પરસ્પર વિરોધી જન સમૂહ. હૃદયરાજની પુત્રી સુકન્યા તથા ઔર્વિનો શિષ્ય સગર—બે પ્રાંતસ્પર્ધી વૈર વ્યાકૂળ કુળોનાં આ પુવાનપાત્રોના રોમાંચક વાતાવરણના અને પ્રથમ દ્રષ્ટિના ઉન્મત્ત પ્રભુ તથા ઉત્કટ કુલવૈરથી ઉપસ્થિત થઈ આવતી કરુણની આશંકા વડે વસ્તુ ઉદ્ઘાટનના ટાણે જ આ પ્રભુપ્રકરણના નાટ્યસમ ભાવોનું ઉદ્દીપન મળી રહેશે. પ્રતિસ્પર્ધી બંને સક્રિય બનતાં, વસ્તુનંતુમાં બંને પક્ષે ઘટનાનું અંચલન થાય છે અં. ૭ માં. એકબાજુ, પોનાના રાજ્યને આદર્શ માન્યો—મનાવતો હૃદયરાજ આર્થાવર્ત ઝંખતા શાસિયના બે હાથ કપાવે છે, તે બીજી બાજુ ઔર્વિનો કોપ ભભૂકી ઉઠે છે. પરંતુ, વસ્તુક્રમમાં બંને પ્રભુવીઓનું પ્રથમથી જ વિશેષ રોમાંચક—વિશેષ ભયમિશ્રિત પક્ષ ખરું—મિલન ઝોકવાયું હોવાથી વૈરની ઉગ્રતા માથે પ્રભુની દૃઢતા દ્વારા વસ્તુપ્રવાહની નાટ્યોચિતતા સતેજ થતી આવે છે, એમાંથી સગરની સ્નેહ ક્ષોડીનો નાટ્યોચિત મોઝો પણ આવી રહે છે. ઘટના-રૂપિમાં નાટ્યછટાપૂર્વક પ્રવેશતા ઔર્વિના પ્રતાપ-પ્રભાવ મમક્ષ સગર કેવળ હતવીર્ય લાગવાનો. વળી, હૃદયોના વિનાશ અર્થે જમદગન્યાસ આરાધી આપી, ઐન્દ્રાભિષેક કરી, વિજયશિષ્ય પાઠવી ઔર્વ સગરને પોતાની આર્થાવર્ત સ્થાપનાનો ઉત્તરાધિકારી સ્થાપે છે ત્યારે પ્રભુવાગ્દેહ જેવા આ ઉત્તરદાહિત્યનો સગર તરફથી, ભલે અનિરહાએ પણ સ્વીકાર થતાં, પ્રતિકાર વિનાની સંધર્મમૂલક પૂર્વભૂમિકા એકપક્ષી અને નિસ્તેજ પણ લાગવાની. સગરના પ્રભુચીદિલની નિ શબ્દ મનોવેદનાથી તેના પાત્રલેખમાં જીવંત માનવીય રંગો પુરાતા આવે છે અને સગરની દ્વિધા નિમિત્તે પાત્રગત કટોકટીનો આરોહ સધાતો આવે છે,\* કેમ કે, ઔર્વ સગર પાસે સગરના સ્વહસ્તે ઉચ્છેદાયેલાં વિતહવ્યના તથા સુકન્યાના મસ્તકોની ગુરુદીક્ષણા માગે છે. નાટકનું કાર્ગસાધક બળ તે આ—હૃદય જાતિ નિર્વશ કરી, આખરી હૃદયોના લોહી વડે પિતૃઓનું તર્પણ કરવાની ઔર્વની મહત્વાકાંક્ષા. આર્થાવર્તની પ્રાપ્તિ અને પુનઃસ્થાપનાના આજીવન ધ્યેય અર્થે મક્કમ નિષ્કૃત્તા આચરતા અને અપચરતા ગુરુ ઔર્વ તથા સ્નેહજીવનનું પ્રાધાન્ય સ્વીકારતા અને પ્રેયસીના શિરસ્થેદના વિચારથી સ્નેહવિવશ બની જતા શિષ્ય સગરના પ્રભુપ્રેરિત સમભાવ તેમ જ માનવતામાં હેતુભેદ નીતભેદ દ્વારા ઉપસતા પાત્રભેદમાં સ્ફોટક નાટ્યપ્રચુરતા હોવા છતાં, તેમાંથી મુનશીએ ધચલિત ઢબની સંધર્મજનક સ્થૂળ પરાકોટી જાણે અજાણે અનુપાસ્યત રાખી છે જાણે; અલબત્ત ગુરુ-શિષ્યના વિરોધાગિત વસ્તુસંદર્ભમાં ઉત્કટ નાટ્યાપ્વાદ મળી રહેવાનો.

\* અ. ૪.

વસ્તુગત વિશેષની નાટ્યોપકારકતાને વિશેષ વળ ચઢે એ રીતે, સમાપન-અંતના પૂર્વાર્ધમાં સુવર્ણને વરવા આવેલા અર્નતચળના તદ્દન નવા પાત્રના નેપથ્ય-પરચળ્ય મારફત એ નાયિકાપાત્રના નીચર વ્યક્તિત્વના ગૌરવ સાથે ઓર્વના પ્રનાપનો સૂચક-સમયોચિત વસ્તુનિર્દેશ ગોઠવાયો છે. એ પછીની કાર્ત્તિક ઘટના તે સગર-સુવર્ણાનું ભરપૂર શુંગાર અને નિતરના કાસ્ટુરવાણું અનિમ મિલન; નાટ્યવિધાનની દૃષ્ટિએ 'તર્પણ' જુદું પડતું હોય તો અહીં. પ્રબળ સંઘર્ષ તથા પરકોટીને સ્થાને આમાં કંટોક્તીનો લાગણ્ય ઉપચય થયો કહેવાય; અલબત્ત પ્રસ્તુત વસ્તુવિધાનથી સગરના પાત્રચિત્રણ વિશે ગ્રીક શૈલીના કમનસીબ નાયક જેવી કરુણતા વ્યાપી રહી જણાય છે એટલે નિયમપરસ્તોને પણ નાટ્યવિધાનની કલ્પના અંગે રંગ રહેશે નહિ.

પ્રપૂજ્યમત સુવર્ણ પ્રત્યેની સ્નેહવિવચનતા તથા ગુરુદક્ષિણા પેટે એ પ્રીતિપાત્રના શિરચ્છેદની તત્પરતા—સગરની દ્વિધા તેમ જ મનોવ્યથાનું આ દૃશ્ય નાટ્યાત્મક વિધિદાસ ખાતર મુનશીનાં નાટકોમાં અનન્ય ઠરે તો નવાઈ નહિ. નથી તે પ્રેયસી સમક્ષ દિલ ખોલી હૃદયભાર ઠાલવો શકતો કે નથી તે ગુરુવચનની વિડંબના કરી શકતો. જેમ ત્રીજે વિકલ્પ શક્ય નથી તેમ હૃદયવિદારકતા સિવાય બીજું પરિણામ પણ શક્ય નહિ જણાય. સુકુમાર અને નિર્વેર પ્રપૂજ્યપાત્રનો, આર્થાવર્ત-સ્થાપનાની ગુરુદેહ્યા ખાતર કેવળ તેના કુળના મિત્રે વિશ્વાસઘાત-પ્રભુષઘાત આચરવો વા વ્યક્તિગત સુવાણી લાગણી ખાતર ગુરુ તેમ જ જાતિનો દ્રોહ કરવો—આવનાની આવી કારુણ્યમૂલક કંટોક્તી બહુ સગરની પાત્રવિભાવનામાં ગ્રીક નાયક જેવો કોઈ વિઘાતક સ્વભાવદોષ શોધવો પણ મુશ્કેલ લાગવાનો. અનાર્થ સગની, પ્રતિસ્પર્ધી કુળની ઠંડા સાથેનો ઉત્કટ સ્નેહસંબંધ કે પોતાના આર્થકુળના પૂજ્ય ગુરુ પ્રત્યેની પ્રતિકારરહિત માનપ્રેરી આશાકિતતામાં રહેલો સ્વભાવદોષ જોવા કરતાં, પાત્ર-સાતત્યના સંદર્ભમાં એ ભાવસ્થિતિને તેની ધીવનમહત્વ સુજ્જનનાના અનિવાર્ય લક્ષણ તરીકે ઓળખાવવી જોઈએ. પાત્રચિત્રણનું સાતત્ય તથા નાટ્યસ્થ લેખની ચરિતાર્થતા વચ્ચે ખુદ નાટ્યકારે નાયક જેવી દ્વિધા અનુભવી જણાવો પોતાના પિતાના મૃત્યુ-સમયચરણ-આઘાત માત્રથી સુકન્યા આપોઆપ મૃત્યુ પામે એવા આર્કસ્મિક પ્રરાંજનિર્માણમાં ઘોઠે અંશે રસક્ષતિ લાગે કદાચ, પરંતુ એકંદરે તો એમાંથી વસ્તુ ગૂંચનો નાટ્યોપકારક ઉકેલ લાદવો બની રહે છે—અને સગરના સ્વભાવનિષ્પણની દુઃસહ કરુણતામાંની જ નાટ્યાંગભૂત લેખની ફજાશુતિ જરી રહે છે. નિર્દોષ પ્રેયસીના શિરચ્છેદના અતિ-ઘાતકી કૃત્યમાંથી સગરને ઉચ્ચારવા ઉપરાંત, સુવર્ણના મૃત્યુ બાદ એ નાયકપાત્રને ચક્રવર્તી બનાવી મુનશી તેના હાથે પિતૃ-તર્પણ કરાવી છે. એટલે કંટોક્તીના ઉપચય છતાં, તેના સ્નેહજીવનના વિષાદનું નિર્વલણ થવાને



મદલે વિશેષ હૃદયવિદારક ઉદ્દીપન થતું જણાયે. એમ કહી શકાય કે નાટકનું ચાલક પાત્ર ભલે ઓર્વ હો, મુખ્ય વિષય ભલે પિતૃ તર્પણ હો, પરંતુ શૃંગારના સંચલનથી પ્રારંભથી ઉદ્દીપ્ત રહી ઉત્તરોત્તર બળવત્તર અને હૃદયસ્પર્શી બનતો આવતો પ્રધાન નાટ્યરસ તો કંઈ જ નહીં; એટલે વિષયસ્ફોટન તેમ જ સ્થાનિષ્પત્તિ અર્થે સંગરના વિશિષ્ટ પાત્રને નાટ્ય-વાહન બનાવી બંનેને એકત્રાથે સિદ્ધ કરી આપવામાં મુનશીએ નાટ્યકીશલ દાખવ્યું કહેવાય.

સંગ્રહની છેલ્લી અને પ્રાચીન દંતકથાકાળની સુદીર્ઘ નાટ્યરચના ‘પુત્રસમોવડી’માં સ્થાવિરનું છે બે નાટકો જેટલું. ‘પુત્રસમોવડી’ થઈ શકવાની દેવયાનીની નિષ્ફળતા તે નાટ્યપૂર્વાર્ધ અને તત્સંબંધી સફળતા તે નાટ્યઉત્તરાર્ધ એમ શીર્ષક સ્થાપનને બાધ આવશે નહિ, પરંતુ વસ્તુસ્તબ્ધ એટલો સ્પષ્ટ જણાયે કે દેવયાની પ્રમુખ તેમ જ દેવયાની પરાક્રમ એવાં સંસ્કૃત ઢબનાં ઉપશીર્ષક પણ પ્રયોજી શકાય ખરાં. નાથિકા સમી દાનવ-ગુરુપુત્રી દેવયાનીનો પ્રભુથી તે દેવગુરુપુત્ર કથા સંઘર્ષની મૂળ ચિનગાદી તે આ દાનવનો તાત્વિક વિગેધ. આ પાત્રગત સંઘર્ષને પુષ્ટિ મળે છે વિચારભેદ-હેતુભેદ-ની નાટ્યોચિતતા દ્વારા. દાનવલોકમાં આવતા, દેવગુરુ બૃહસ્પતિના પુત્ર કથની મુખ્ય ભૂમિકા છે દાનવગુરુ શુક્રાચાર્યની અલભ્ય-સંજીવનીવિદ્યા અને પુત્રસમોવડી થવા મથતી દેવયાનીને સ્વર્ગે ખેંચી જવાની. સ્નેહવિવશ થયેલી દેવયાની કથને પ્રમુખ પાશમાં બાધી દાનવલોકમાં રાખવા ઝંખે છે. દેવો સ્થમેના દાનવકુળના વૈરની નૃપ્તિ અર્થે આજીવન રેવનો નિષ્ઠા તથા ગાંભીર્યથી પ્રવૃત્ત રહેલા શુક્રાચાર્ય માટે આ પ્રમુખવેપમ્મ કસોટીકારક સ્વરૂપ થાય છે અને દ્વેષી દાનવો, કથને મારી નાખી, સોમપાનમાં ભિળવી દઈ તેને શુક્રાચાર્યના પેટમાં પહોંચાડી દે છે ત્યાં નાટ્યવસ્તુમાં તેનું સ્થૂળ કટોકટીરૂપે અવતરણ મળે જણાયે.

પિતાના પેટમાં જઈ પડેલા પોતાના પ્રભુથીને કથમુગ્ધ દેવયાની સંજીવનીવિદ્યા હેતુમજીવન કરવાની પિતાને વિનવણી કરે છે. તેમ કરતાં આવી યત્નારા પિતાના મૃત્યુને નેવારવા તે કથને પહેલાં સંજીવની શોધવવાનો વિકલ્પ સૂચવે છે, એટલા માટે કે કથ માટે સંજીવન થઈ શુક્રાચાર્યને પુનઃનજીવન કરી શકે. સ્નેહાસક્તિ તથા સ્વમાનનો આ કોટકટી પ્રતિકૂળ નીવડે છે ભવ્યી-ચીતે; પિતાની ધ્યેનિષ્ઠા અંગે તેમ જ પુત્રીના સ્નેહ-બંધ અંગે.

‘પુત્રસમોવડી’ દાખવવાની ઉદ્દેશ્યસૂત્રા છતાં, પોતાની પ્રમુખવિવશતા દ્વારા દેવયાની પોતાના અમૂલ્ય સ્વમાન, ગૌરવ તથા વિદ્યાની પ્રતિસ્પર્ધી સમક્ષ અવમાનના કરાવે છે. શુક્રાચાર્યના પુરુષાર્થની એ કંઠક્ષતા ગણાય કે પુત્રી ઘેલછા નિમિત્તે જ તેમણે પોતાનું

વિધાનત્વ પ્રતિપક્ષના ક્ષયમાં રમનું કરવું પડે દેવગુરુપક્ષે સ્વમાનપરાજય અને ક્યપક્ષે સંજીવનીપ્રાપ્તિથી કટોકટીનો ઉપચય થવાને બદલે, અગાઉના નાટ્યવિધાનથી ઊંચટું પ્રસ્તુત નાટ્યોચિત કટોકટીમાંથી પરાકોટીમહત્વ પરાકાષ્ઠા આવી પહોંચતી જણાયે. સંજીવનીપ્રાપ્તિનો પ્રધાન હેતુ સિદ્ધ થતાં, પુનર્જીવિત ક્ય દેવયાની સાથે સ્વર્ગે સંચરવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે એ મોકો તે નાયિકાના પાત્રસ્વભાવની સહમા વિષમ પગકોટી. પરંતુ એવી વલ્કલથી પરાકોટીથી ભાંગી પડવાને બદલે પિતાવનુ ખુમારીથી જાણે ખુદ પરાકોટીનો પરાજય કરતી હોય તેમ સ્વસ્થ નિર્મોહ બની દેવયાની સ્વાર્થપરાયણ પ્રભુશીને જતો કરી સ્વમાની પિતાને પડખે ચકી, પૂર્વવનુ ગૌરવ અપાવી આ નાટ્યક્ષમ મોકાથી જ જાણે પુત્રસમોવડી બનવાનું સંકલ્પસ્મરણ કરી સમર્થ અમલ કરવા ઉદ્યુક્ત બને છે; આ કાર્યયોગમાં નાયિકાના પાત્રપિડના વિવિધ વિસ્થ રંગો પણ ઊપસી રહે છે. નાટ્ય-સંઘર્ષના આવા પાત્રઘોતક ઉપચય છતાં, અંક સમાપન\* વેળાના, રાંજીવનીવિધાની નિષ્ફળતાના ક્યને શુક્રાચાર્ય તરફથી મળેલા શાપથી તેમ જ સપર્શ વર નહિ મળે તેવા દેવયાનીને ક્ય તરફથી મળેલા શાપથી નાટ્ય ઉત્તરાર્ધની વસ્તુ સાંધ જડી રહેવાની. અલબત્ત, આ નાટ્યતત્વપ્રચુર દ્વિર્અંકી પ્રભુસભગ્ન તેમ જ સ્વમાની નાયિકાના પાત્ર-સ્વભાવની ચરિતાર્થતા બદલ સ્વપર્યાપ્ત કરે ખરું.

નવા પાત્ર-પ્રસંગોથી પ્રારંભાતા ચતુરંકી ઉત્તરાર્ધનો ઉપાડ તે નાયિકાજીવનની બીજી નવી કટોકટીનો પૂર્વસંકેત; દેવયાની તથા માનવરાજ યથાતિનું લગ્ન તે ક્યના શાપની સાર્થકતા, ક્ય સાથેના પ્રભુસંબંધ જેવો જ કટુ અનુભવ થાય છે આ યથાતિ સાથેના લગ્ન-સંબંધથી. દેવયાનીની ‘દાઝતી સોડ’થી ત્રાસીને યમિષ્ઠાનો ગુપ્ત શાંત સહચાર માણતો યથાતિ દેવયાનીની યુગુન્સા આગળ ‘હામહિલો’ પુરવાર થતો આવે છે; પણ પુત્રસમોવડી નીવડવાના તેના જીવન-પુરુષાર્થને ચક્રાસતી આ બીજી કટોકટીમાં તે અંગત રાગદ્રોષ પડતા મૂકી, ધૈર્ય અને હિમતપૂર્વક ઈન્દ્રપરાજય તથા સ્વર્ગવિજયને પોતાના પુરુષાર્થના લક્ષ્ય તરીકે સ્થાપે છે; એ પૈકી પુરંદરપરાજય ઈન્દ્રાસ તેના જીવનકાર્યની અંશતઃ સફળતાથી તન્દાવે તો કટોકટીનો આનુકૂળ ઉપચય થયો અણસ્ય, પરંતુ, નાટ્ય-પૂર્વાર્ધની કટોકટી જેમ, પ્રસ્તુત પ્રસંગમાંથી પરાકોટીનો નવો પ્રવાહ વહેતો થયો જણાયે. પુરંદરપરાજય પછીની દાનવો તથા માનવો વચ્ચેની ઈન્દ્રાસન અંગેની ઉગ્ર હોંસાનૂંતી તે વસ્તુસમાપન પૂર્વેની આખરી કાર્યસાધક ઘટના, ‘ઈન્દ્ર ખોટો નથી, ઈન્દ્રાસન ખોટું છે’

એવા દેવયાનીના ઉદ્દગારોમાં મૂળે તો છે મુનશી-મંતવ્યનો અર્વાચીન રહુકો; તેની નાટ્યાભિવ્યક્તિ પણ અર્થસાધક બની જણાશે. સત્તાની સર્વોપરિતાના પ્રતીક જેવા ઇન્દ્રાસન વિશેની વિવેકહીન સ્પર્ધાનું પરિણામ તે વૃથાપર્વાનું (યથાતિના હાથે) મરણ અને યથાતિનો (ઇન્દ્રના હાથે) પરાજય: એ પરાજય એટલે, ઇન્દ્રપરાજય દ્વારા ઇન્દ્રાસનનો નાશ કરી સત્તાલોભુપતા, અમર્થદિ મહત્ત્વાકાંક્ષા તેમ જ એકલશ્ચ શાસનની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ ડામવાની અને તેમ કરી માનવીય ગૌરવ તથા વ્યક્તિત્વવાંતર્ય પ્રવર્તાવવાની દેવયાની-શુક્રાચાર્યની જીવનભાવનાનો પણ સ્પષ્ટ પરાજય. આમ, નાટ્યાવશ્યક આરોહ-અવરોહ યહી વસ્તુ-તંત્રનું ઉદ્દઘાટન બિદુએ જ સમાપન થતું જણાશે. પરંતુ, તેથી આ છ અંકીની ઘટના-પરંપરા કેવળ નિર્ઝંક ઠરશે નહિ. જે નાટકોના વિસ્તૃત પથારના પાત્ર-પ્રસંગની વસ્તુપૂરાત્તી દ્વારા નાટ્યવિષયનું નિમિત્ત બનતી નાયિકાના પાત્રસ્વભાવની રોચક વિવિધતા વસ્તુક્રમમાં વાચક-પ્રેક્ષક ગમતા નાટ્યસિદ્ધ થતી આવે છે: સીતહજ્જ સુકુમારતા, ધૌવન-સહજ પ્રભુભાવ, પુરુષસહચારની બબ્બે વારની વિષમતા, પુરુષને શરમાવતી યુમુત્સા, સમાજહિતેથી મહત્ત્વાકાંક્ષા અને અનન્ય સ્વભાવગુણ જેવા, પુરુષસમોવડી બનવાની જીવન-મંજના—એટલે, પૌરાણિક પાત્રસૂષ્ટમાં પાત્રવિભાવના તથા સુરેષ ચિત્રણ અંગે અગ્રેસર રહેશે દેવયાની.

ચાર 'પૌરાણિક નાટકો' ઉપરાંત, લોપામુદ્રાને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલી પ્રખ્યાત સામગ્રીની નાટ્યત્રયી તે 'શંભરકન્યા', 'દેવે દીધિલી' ('લોપામુદ્રા', ખંડ-૨, ૩), તથા 'વિશ્વરથ' ('લોપામુદ્રા', ખંડ-૪).

પ્રભુ વિ. ફરજની ઉપલબ્ધ પરિસ્થિતિની સંઘર્ષમૂલકતા સતેજ કરતાં રહી પાત્ર-ચિત્રણ તેમ જ કાર્યવિગની નાટ્યોપકારકતા બહેલાવવાની મુનશી હથોટી આ નાટ્યત્રિવેણીમાં પણ યથાવત્ જળવાઈ રહી જણાશે. એ રીતે શંભરકન્યા ઉગ્રા તેમ જ વિશ્વરથ સગર સુવર્ણનું સ્મરણ કરાવશે. 'તર્પણ'ની પાત્રગોળના ઊલટાવાઈ હોય એટલું જ, બાકાં પ્રતિસ્પર્ધી કુળના પ્રભુસહહારમાં નાટ્યાભિવ્યક્તિ પામતું લાગણી ધમસાણુ પ્રચલિત લાગવાનું. એક પક્ષે પોતાની જાતિએ કેદ પકડેલો પોતાનો પ્રિયતમ પતિ તથા બીજા પક્ષે પિતા અને પોતાની મમસ્ત દસ્યુ જાતિ—ઉગ્રાની આ ઉગ્ર દ્વિધા. હૃદયે પ્રેયસી તરીકે સ્વીકારેલી અનાર્ચ રાજ્યકન્યા એક બાજુ, બીજા પક્ષે આર્પવનું સંકુચિત-નકારાત્મક સંરક્ષણ કરતા તયોનિષ્ઠ ઉગ્ર ઋષિઓ—એ વિશ્વરથની દ્વિધા. નાશક-નાશકા બંને સમૂહહિત-સ્થાપિતહિતને અવગણી હૃદયની પ્રભુભાવના પ્રત્યે વફાદાર રહે છે, અલગત એ પૂર્વે ઉભયના જીવનમાં નાટ્યમૂલક કટોકટી ન ઉદ્ભવે એમ તો ન બને. પણ પ્રસ્તુત

નાટ્યવિધાનનું નાવીન્ય એ કે, આ પાત્રગત કલેક્ટીના નાટ્યનિશેષ અર્થે ઈતર પાત્રો પ્રયોજ્યાં જાણાય છે; એ પૈકી કેન્દ્રસ્થ, ક્ષીરૂપ અને કાર્પખેરક પાત્ર તે લોપામુદ્રા, પોતાના મોહક, પ્રતાપી વ્યક્તિત્વની પછે લાગણીના પ્રબળ ઉન્મેષ અનુભવતી, ઋષિ ભરદ્વાજની પુત્રી મહર્ષિ લોપા સાધારણ સ્ત્રીસહજ પ્રભુપ્રવચ્ચતાથી અગત્ય સમક્ષ મનવાંછિતની યાચના કરી, આર્યત્વ, શુદ્ધતા તેમ જ સંસ્કારના સંરક્ષકને લાગણી ઉદ્દેકમાં ધમડે છે. વિશ્વવરયની વેદતા તથા ઉગ્રાના પરિતાપથી વ્યાકુળ થતી લોપાની, વિશાળ તથા મોકળાશભર્યા આર્યત્વની સ્થાપના કરવાની જીવનજાનના નિષ્ફળ જતી જાણાય છે કેમ કે દુરાગ્રહી અગત્યને રીઝવવાની દ્વિધામાં તેને કોઈ આશાન્તક ઉકેલ મુઝબ બનતો નથી. વિશ્વવરય-ઉગ્રાનાં પ્રભુપી પાત્રો તથા આર્ય અનાર્યના વ્યવસ્થાની નાટ્યસ્થ ભાવનાનું કાર્પખેરક પાત્ર લોપા, તે તેની મામે પ્રયોજાયેલું કાર્યનાધક પાત્ર તે ભૈરવ.

આર્ય અનાર્યના જાતિભેદના પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષના નાટ્યસ્ફોટ કરી આપી તે જાણે વસ્તુવિકાસની બાબતમાં લોપાનું પ્રતિસ્પર્ધી પાત્ર બની રહે છે. રચનાવિધાનમાં તેનું મહત્ત્વવિશેષ એ કે બહુધા પાત્રપ્રધાન નાટ્યપારંભ બાદ, નાટ્યવસ્તુમાં કાર્પખેરક પરાસતેજ કરી, વસ્તુપ્રવાહને નિર્ધારિત ઉપવ્યવસ્થા દોરી જવાની કામગીરી સોંપાઈ છે ભૈરવને. દસ્યુઓના દેવ ઉગ્રકાલનો પૂજારી અને વેદ-જાદુગર તે ભૈરવ—પોતાના પ્રભાવ તથા મત્તાની અનન્યતાના ક્રાંતિકેશમાં લોપા પર વિકાર દષ્ટિ કરી, બળાત્કાર કરવા પ્રેરણ છે. આ મુખ્ય નાટ્ય-ઘટનાની અથગમણમાં જોજાયેલું લોપાનું મૃત્યુ તે જાણે પ્રતિપક્ષનો વિજય. વિશ્વવરય-લોપાને ઉગ્રકાલના ભોગ બનાવવાના ભૈરવના પડારને ઝીંચતી, વરીશ તેમ જ વસ્ત્રભ વચ્ચેની કસોટીમાંથી સફળતાપૂર્વક પાર જિતરતી અને પોતાની જાતિનો વિનાશ નોતરી બેગતી થાંભરી ઉગ્રાના પાત્રવિધાનનો સક્રિય આવિષ્કાર થાય છે આ મોકાથી જ, કાર્પનાધક પ્રસંગાલેખન તેમ જ પાત્રચિત્રણ સાથોનાથ વિષાદ-કાલ્પનો પરાક્રોટીમાં ઉપચય પાત્ર એક જ તબક્કે મળી રહે છે.

'વિશ્વવરય'નો વસ્તુદોર આગળ વધે છે આ બે પ્રારંભિક નાટકોના અનુસંધાનમાં જ, પરંતુ તેનું રચનાવિધાન છે સ્વતંત્ર પ્રવેશયુક્ત છ અંકી બેલું. ભૈરવના અતિમાનુષી વર્ણસવાળી બે પ્રારંભિક રચનાઓના મુકાબલે આના વસ્તુગુંથનમાં ભાવનાવિરોધ તેમ જ તજજન્ય સંઘર્ષ રુચિકર અને વિશેષ પ્રત્યક્ષ બની આવ્યા જાણાયે. અભિમાની તથા આભડછેટવાળા આર્યત્વના પ્રતિનિધિ તે મહર્ષિ વમિષ્ઠ; માનવતામઠી અને અનુકંપારંગી આર્યત્વભાવના તે વિશ્વવરયની. સુદાસ તે પતિષ્ઠ પક્ષનું બળ; અગત્ય, લોપા તેમ જ ઋષ તે વિશ્વવરયપક્ષી પાત્રો. પરરાજ્યનો રાજવી વિશ્વવરય પોતાના નાગરિકોમાં અસામાન્ય

લોકપ્રિયતા મેળવે અને પોતે અજાણ્યામણી થતો રહે એ હકીકત તુલસુગ્રામના રાજકુમાર સુદાસ માટે અસહ્ય બનતાં તે વિશ્વવરથને ગામ છોડવાની ફરજ પાડે છે, આર્યોના પવિત્ર આશ્રમમા અનાર્યોના દેવ ઉગ્રકાલની આરાધના થતી ગ્લે એ ભ્રષ્ટ્રતા તે વસિષ્ઠ પત્ની અસહ્યતા. પરંતુ આ બે પ્રતિસ્પર્ધી પાત્રો પૈકી વનિષ્ઠ સુદાસ જેવા જોડલા સક્રિય કે મક્કળ રહેતા નહિ જણાય—વિશુદ્ધિના આત્માગ્રહ નિમિત્તે તેઓ સરસ્વતીના સામા કંઠે ચાલ્યા જાય છે આમ, પાત્રભેદ તથા વિચારભેદ નાટ્યસમતાની દૃષ્ટિએ વજ્રચક્રારથા રહી ગયા જણાયે

ટૂંકમાં, મુનશીએ વિષય અતર્જત વસ્તુલક્ષી પાત્રલક્ષી સંઘર્ષની ‘પૌરાણિક નાટકો’ મુજબ વ્યવસ્થિત, મુદ્દા માવજત કરી નથી એમ લાગશે ખરું. નાયક વિશ્વવરથના એક પ્રતિસ્પર્ધી વસિષ્ઠને પૂર્વાર્ધમાં જ ખમ્બેડી લેવાય છે; સક્રિય રહેતુ બીજું પાત્ર, દ્વેષી સુદાસ અથડામણની પગકોટ્ટી વેળા તો ચરતો આવે છે પ્રતિપક્ષ નિષ્ક્રિય અને અનુગ્ર તેમ સ્પષ્ટ નિર્ભળ કે નિસ્તેજ લાગવાનો. નાટકોત્તરે વિશ્વવરથના પ્રભાવ પ્રતાપનો સ્વીકાર અવશ્ય થયો છે, પરંતુ તેના પાત્રવિધાનની આતરિક કટોકટી તેમ જ પાત્રગત સ્થૂળ સ્થાપને પરાકોટ્ટીએ ચઢાવ્યા વિના પ્રયોજાયેલા બહુધા એકપક્ષી ઉપચરયથી વસ્તુસામગ્રી નાટ્યનિર્માક નીવડી કહેવાય. વળી, દીર્ઘસૂત્રી વસ્તુલક્ષકથી વિષયગત વિગેધને બાંજી ઊભુપ નડી છે મધ્યક નાટ્યતરવ અને સુગ્રામિત વસ્તુવિધાનની, એટલે વિશ્વવરથ વિશ્વમિત્ર બને એટલા સક્ષિપ્ત. વિષયબીજ અર્થે ગ્રોહવાયેલા છ અંકના વસ્તુપ્રસ્તારમા મુખ્ય ઊભુપ સાલશે મુનશીમણજ નાટ્યસૂત્ર શોધીની. એ રીતે ઋષ અગેના મધ્યના પ્રસંગો નાટ્યનિર્વાર્થ લાગે ખરા જેમ જોરવ અગે અદ્ભૂતની તેમ ઋષ અગે હાસ્યની નિષ્પત્તિ જોઈ શકાય પરંતુ નાટ્યોપકારકતા તેમ જ કાર્યસાધકતાની બાબતમા ઋષ જોરવની સરખામણીમા નાટ્યેતર પાત્ર છવાયું. આ મુશયોખીન તથા સુરા (તેની પ્રિયતમા) પ્રેમીના વાહી વર્તણૂકના સ્થૂળ હાસ્યના અને ઋષના પાત્રવિધાનને ઘડતા પ્રસંગો સ્વનાવિધાનની નબળી કડી ખરી, પણ તેની લાક્ષણિકતા એટલી કે મમગ્ર પૌરાણિક નાટ્યસૃષ્ટિમા હાસ્યપાત્ર તથા હાસ્યરસ અંગે કેવળ ઋષ એક અપવાદ જણાયે એ જ રીતે, ‘વિશ્વવરથ’ની ખાસિયત તે મુનશી નાટ્યવિધાનના નબળા નમૂના તરીકેની. કેવળ ‘વિશ્વવરથ’ નહિ, ‘પૌરાણિક નાટકો’ના વ્યવસ્થિત અને સુગ્રામિત નાટ્યસપુટની સરખામણીમાં આ ત્રણે નાટક મોખાં ઊતર્યા જણાવાના. આર્ય અનાર્યના વિષયનુમધાનમા જડ તેમ જ ઉદાર મતવાદી જેવાં બે આત્મતિક મનોવલણ સાથે ગાંધીમત તથા માનવતાવાદી વિચારશ્રોણીની સાંપ્રત અર્વાચીનતાનો નાટકની ભાવનાસૃષ્ટિમાં પ્રતિધોષ જિલાયો જણાયે ખગે, પરંતુ નાટકની સમગ્ર રચનાશિતા અગે પ્રસ્તુત તરકીબ કારગત નોવડી નહિ કહેવાય.

તેમનાં સઘર્ષાં સામાજિક નાટકોનું વ્યવર્તક લક્ષણ તે હજવાશ. વળી, વિવિધ કે પાત્ર-પ્રસંગ અનુસાર 'કાકાની ઘણી' થી માંડી 'વાહ રે મેં વાહ' પર્યંત સાદાંત હાસ્યરંગનું વૈવિધ્ય પણ જળવાનું આવે છે. સામાજિક મામલો માથે સુમંગત નીવડતી આ પ્રકૃતિગત રમૂજ તે મુનશીની અર્વાચીનતાનો મુખ્ય નીપજ. નગીનદાસથી નાનાલાલ પર્યંત સતત લખાતાં રહેલાં સમાજજીવનનાં નાટકો પૈકી મોટાભાગનાં કે તે લાગણી-શીલતાના અતિરેકથી કાઠણના વિષયાંતમાં અટવાનાં વા દુરાકૃષ્ટ કવિતાગિત ન્યાય કે/ઝાને મધુર મમાયનથી 'શિખામણિયા' બની રહ્યા પછી નમાજજીવનના કૃત્રિમ ગાંભીર્યને અથવા વ્યક્તિગત સ્વભાવાવધૂતિને ઉપહાસપાત્ર માનતા મુનશી પોતાના મંતવ્યની નાટ્ય-રજૂઆત ગંભીર મોઝે કહે ન કા તે તેમની નવીનતાપ્રેમી સ્વકીયતા સાથે સુસંગત લાગવાનું એ તો ખરું, પરંતુ તેમની જીવનદૃષ્ટિના ઉપલક્ષ્યમાં, અધઝાઝેરા નાટ્યકારોની ઉપરછસ્ટી કે ડોળધાવુ ગંભીરતા કરતાં મુનશીની ઉપહાસવૃત્તિમાં જાગ્રક સમાજનિવૃતક જેવી અર્થપૂર્ણ સંવેદનશીલતા અને સહેતુક ગાંભીર્ય પણ જણી રહેશે. તેમની રમૂજ તથા ટીખળમાં મમાજની શુભ ભાવના કે પ્રવૃત્તિના વિધ્વંગની મનોવૃત્તિ નથી કે નથી એમાં વાચક પ્રેક્ષકને કેવળ મનોરંજન પેટે તત્કાલ હસાવવાની ચેષ્ટા. બ્રિજટ્ટ, પ્રત્યેક વસ્તુની, વિચારની, વ્યક્તિની લાક્ષણિક વિકૃતિ બોલિક રીતે ચકાચી તેની હાસ્યાસ્પદતા તારવી આપતુ મુનશી વલણ અને મુનશી કર્તવ્ય સ્વસ્થતાપરાયણ અને સ્વનાત્મક જણાયો. મહાત્મા ગાંધીથી માંડીને સ્વકીય વિવક્ષાપ્રતાઓ પરત્વે એકસરખી માહાજકતાથી અને મહુજતાથી હમી થકવા થકાવવામાં મુખ્ય પ્રેરણા છે તેમના વિવેકી ઉપહાસચાતુર્યની. મુનશી-ઉપહાસ ક્યારેક બેફામ રમૂજ ( 'છિબે તે જ દીક' ), તો ક્યારેક લક્ષ્યવેષક કટાક્ષ ( 'આજ્ઞાંકિત' ) દ્વારા વ્યક્ત થતો આવે છે. પ્રસંગોપાત્ત તેમની હાસ્યસંલક્ષકતા મામિકદેકરી ( 'બ્રહ્મચર્યાશ્રમ' ) વા હાસ્યોત્પાદક તુકકા ( 'વાવાલોકનું સ્વાતંત્ર્ય' )માં સચતી રહે છે. તેમની હાસ્યમાવજતમાં જડું પ્રવચન જેવા મગ્ધે તો કેવળ ન જોવું, કેમ કે હાસ્યનિર્મયત્તિ અર્થે, મુનશી બહુધા પાત્ર-વિશેષ તેમ જ સંવાદછટા દ્વારા ક્લમકસમ દાખવતા રહ્યા જણાય છે. સ્વભાવની રમૂજપ્રદ ખ્યામયતોવાળાં પાત્રો ગુજરાતી નાટકમાં સૌપ્રથમ મુનશીએ આલેખ્યાં-વાદગાર બનાવ્યાં કહેવાય વળી, ભંગ, વિનોદ, ટીખળ તથા કટાક્ષ દ્વારા શુદ્ધ ગદ્યનાટકમાં વિવિધ મંવાદ-લક્ષણ વિકાસી આપી. ઉપહાસવૈવિધ્ય ઉપરાંત મુનશીના સમાજલક્ષી નાટકની વિશિષ્ટતા તે તેમાંની મુધાચની સૂચક અને સંવત ધગજ, પ્રાચીન-અર્વાચીન અંગેનું બુદ્ધિપૂત તાટસ્થ તથા સાંજારિક પ્રશ્નો અંગેની પ્રયોલક્ષી વિચારમાળા. ભવાઈ પછી લગભગ બુવાઈ ગયેલા અને 'કૌમિક' તરીકે વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર વિકૃત થતા રહેલા નામાજિક પ્રદર્શન ( Social Comedy )ને સંખ્યા તથા નત્વની બંને દૃષ્ટિએ સારો ફાવ ઉતારી આ નાટ્યપ્રકારનું સાહિત્યસન્માન કરાવ્યું એ પણ તેમનું વિશિષ્ટ પ્રદાન

સામાજિક નાટકો અંગે જેમ ઉપલાસ તેમ સ્પષ્ટતઃ ગંભીર પ્રકારનાં 'પૌરાણિક નાટકો' અંગે આસ્વાદ્ય તથા અભ્યાસપાત્ર ગુણવત્તા તે તેમાંનું સુઘડ, સિદ્ધવસ્તુ સંવિધાન. પરસ્પર વિરોધી લાગણી કે ભાવનાથી સ્ફુટ થતા રહેતા સંઘર્ષ કે કટોકટી; પ્રસ્તુત નાટ્યસ્થ સંઘર્ષ અંગે, માનવસહજ લાગણી ઉદ્ગેકથી પીડાતું અને છતાં પ્રતાપી લાગતું કોઈ કેન્દ્રસ્થ વાહક-ત્ર; એ પાત્રવિશેષના વ્યક્તિત્વચિત્રણ અર્થે ખપપૂરતાં અને સ્મર્ય નાટ્યાવશ્યક ત્રો તથા નાટ્યોપકારક પ્રસંગોનું વ્યવસ્થિત વસ્તુનિર્માણન; આવી નાટ્યમામગ્રીના મન્વપમાંથી ઉદ્ભવતા મનન ધમકતા અને કમિક કાર્યપ્રવાહમાં પ્રયોજતાં સુનાસ્થિત શરોણ અવરોણ અને પરાકોટી તથા ઉપચય; પાત્રઘોતક, પ્રસંગોચિત, ભાવપોષક અને તાવરણ ગાયવતી-પોષતી અર્થગંભીર સંવાદભાની; આ સૌ શૈલીઅંગિના કલોચિત તેમ ઈર્ષસાધક સુમેળના કારણે મુનશી-કસબ અને નાટ્યાનુસૂતા સિદ્ધવસ્તુ કલાનાં શાગ્રે; હુધા સુશિષ્ટ અને સુનિશ્ચિત નાટ્યવિધાનના અનુકરણીય આદર્શ તરીકે ' પૌરાણિક નાટકો ' હમણાં ચીંધાતા રહેશે તે આ કારણસર. વળી, સમકાલીન અસરકારકતા ધરાવતી આત્મઔક્યની, વર્ણબિદ તથા રંગદ્રેષની તેમ જ સાંસ્કૃતિક એકતાની અર્વાચીન વિચાર-માગ્રી અને સાંપ્રત રંગોના સ્વાભાવિક નાટ્યાનુસૂતા દ્વારા મુનશીએ આ સુનાટ્ય-નાઓને વિચારસંપુષ્ટ પણ બનાવી લીધી કહેવાય. બીજા પક્ષે, આ દૂરવર્તી તથા ધૂંધળા જમાનના પ્રમુખ પાત્રાલેખમાં અર્વાચીન જીવન વ્યવહારનાં માનવનહજ સ્વભાવલક્ષણો શરોપાશ હોવાથી જે તે પાત્રની પરિચિતતા, જીવંતતા અને આકર્ષકતા વધી વા દીપી દી લાગણે-સુકન્યાની ગૌવનવિવશતા, સ્વચ્છંદી વિશાસવૃત્તિ તેમ જ સ્વર્થસ્ફૂરિત નીતિમત્તા, સિદ્ધની વર્ણવ વિડંબના અને આત્મઔક્યની આરાધના; દેવ્યાનીની પુરુષસહજ મુગુન્સા થા શુકાચાર્પની એકલધ્વ યાચન સામેની વિડંબના અને વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યનો પ્રતિષ્ઠા-પના વગેરેથી આ પૌરાણિક પાત્રસુષ્ટિ ભરીભરી અને ચેતનવંતી લાગે છે તેમાં મુખ્ય રસસ્પર્શ છે મુનશીની અર્વાચીનતાનો; એટલે પૌરાણિકતામાં અર્વાચીનતા એ આ ટપ-સંપુટની બીજા વિશેષતા. મુનશીનું અર્વાચીન વ્યક્તિત્વ સામાજિક નાટકો જોટવું ઉત્કટ અગ્રેસર રહ્યું નથી એ ખરું છતાં પાત્રોદ્ગારે તથા નાટકની ભાવસુષ્ટિમાં ગૂંધાવેશ તત્વો-મંતવ્યો સ્થગકાળની આ પૌરાણિકતા અંગે સ્વર્થસ્ફૂરિત ન લાગે એમ બને, જાત, સામાજિક નાટ્યજગતની જેમ પ્રસ્તુત પાત્રાલેખ વા તેમના વિચાર-વ્યવહાર હસનીય કે ઉચ્છ્રંખજ દાખવ્યા નથી. એટલે કાળવ્યુત્તર કે અસંભવદોષ રસવિશેષક ન જોઈ પડે નહિ. આથી ઊંચટું, ' પૌરાણિક નાટકો 'માં સમગ્રનજા અગ્રેસર રહેશે અર્વાચીનતા-અનુદિનો ઉન્મેષ ઘટના-આલેખન જેવા મહત્ત્વના નાટ્યાંગ વિશે મોજો રહ્યો હાથે; પણ, અલોકિક ચમત્કારો તેમ જ મૃત્યુ જેવા નાટ્યઘાસનિષિદિ વસ્તુ-પ્રસંગો

નાટ્યનિર્માણ ન કરવામાં મુનશીએ તેમને કેવળ રસાનુષ્ઠિતિ ખાનર નાંધ, પરંતુ પુરાણ-કાલીન ઘટનાસૃષ્ટિના ઉચ્ચલક્ષ્યમાં અનિવાર્ય માન્યા હોવા જોઈએ. અતિમાનુષી પ્રતાપ દાખવતું આદ્યભુતરસિક અને ક્યાંક અતિરંજક બન્યું હોય, ઘટનાતત્ત્વ ક્યાંક નેપથ્યે વા વર્તાત દ્વારા વણી લઈ ચકાવું હોત એમ લાગવાનું ખરું, પરંતુ આ દરશતત્ત્વપ્રચુર ઘટના-વિશેષને મુનશીએ વસ્તુબંધમાં સાદ્યંત તેમ જ ખાસ તો વસ્તુ-ઉચ્ચલક્ષ્યમાં અર્થસ્રાવક રીતે પ્રયોજી આખા હોવાથી પ્રસ્તુત પુરાણવિષયક પ્રસંગોનું પ્રત્યક્ષીકરણ નાટ્યસિદ્ધ નથી બન્યું એમ નહિ કહેવાય.

ગુજરાતીમાં નાટ્ય સ્વરૂપ તેમ જ તે સાહિત્ય અર્વાચીન ગણાય ખરું, પરંતુ નાટ્યવિધાન અંગેની અર્વાચીન મૂળ શૈલી જોવા-આસ્વાદવા મળે છે ઠંઠ મુનશીનાં આ ' પૌરાણિક નાટકો 'માં. નાટ્યલેખન એ કેવળ પ્રેરણાબળ, ઊર્મિ-અતિરંક, અતિરંજક લાગણીવેદ્ય, શૈલી-સેજભેજ, ગતાનુગતિકતા, અનુકરણ-જેષ્ટા વા વ્યવસાયીવેદ્ય દ્વારા અટકે સાત્ત્વા કરતી લલિતાપ્રવૃત્તિ નહિ પણ બુદ્ધિપરાયણતા, ભાષાવૈભવ, શૈલી-સામર્થ્ય તથા પરિશીલનના સહયોગથી કેળવાની જતી અને પ્રપન્નસિદ્ધ બની આવતી મળાન કલાપ્રવૃત્તિ છે એ આ મુનશીકસબનો અગત્યનો પદાર્થપાઠ. ' પૌરાણિક નાટકો ' મુનશીની તેમ ગુજરાતી સાહિત્યની ચિરસ્મરણીય કૃતિ બનશે તો આ માર્ગદર્શક સફાઈબંધ નાટ્યનિયોજન નિમિત્તો.

ગુજરાતી સાહિત્યના બે વિશ્વભ્રમ અગ્રણીઓની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ બુદ્ધિ સમાંતર રહેતી આવી હોવાથી બંનેનો એકસાથે વિચાર કરવાથી ગુજરાતી નાટકનું ઉપયોગી વિકાસ-ચિત્ર સાંપડી રહે ખરું. આત્મલક્ષી, સ્વેરવિહારી, ગંભીરતાપરાયણ તથા આદર્શનિષ્ઠ કવિ તે નાનાલાલ અને કનૈયાલાલ તે પરલક્ષી, ચર્ચાવાદી, અગંભીર ગદ્યકાર-નાટ્યકાર. એટલે, કવિનાં ભાવનાટકો તથા મુનશીનાં ગદ્યનાટકોનાં વિષય વાર્તા ઘણી વાર ઘણાં સરખાં હોવા છતાં બંનેની નાટ્યરચનાની ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ જ ભાવસૃષ્ટિમાં જાણે એક યુગ જોવડો ધ્રુવભેદ તરતો આવે છે તેમાં નિમિત્ત આ પ્રકૃતિભેદ, વલણભેદ તથા શૈલીભેદનું. બહુચર્ચા, પ્રભુષ તથા જગન વિષયનાં સામાજિક વાતાવરણનાં નાટકોમાં કવિ બહુધા લખે-બોલવે રૂપાળી જાગતી ભાવનાના સૂત્રોદ્ઘાસે તથા ગીતગાન કરવા ક્ષણવામાં રાંચે છે ત્યારે મુનશી સ્નેહભાવોના વા સાંસારિક જીવનના પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે વ્યવહારબુદ્ધિથી અને ડળવાશ-પૂર્વક સંનિષ્ઠ પ્રપન્ન કરતા રહ્યા જણાય છે. જાતીય ભૂખને દેહપ્રકૃતિની સ્વાભાવિક નબળાઈ તરીકે સ્વીકારી મુનશી બહુચર્ચા આગ્રહને પુરુષસ્વભાવની વિકૃતિ તરીકે ધસી નાખતા જણાય છે. દેહસુખ-તથા અન્ય ઔદિક એશાવેશને પ્રાધાન્ય આપી મુનશી હિંદુ સમાજજીવનના જડ બનતા આવતા જગનચોકદાને બહુવિધ શોકજાશ તેમ છૂટછાટ



દ્વારા સંગવડિયું અને સુખવસી બનાવવા તાકે છે તે બદલાતાં જણાતાં પરિબળોના ઉપલક્ષ્યમાં સામાજિક-નૈતિક સ્વાસ્થ્યની વ્યવહારુ હિત ચિંતા અંગે જ. નાનાલાલબોધિન આત્મઐક્યની ભાવના અંગે તેઓ ધારીરિક સ્નેહસંબંધની અગ્રતા દાખવી, પોતાના પુરાણકાલીન અને પ્રનાપી પાત્રોના પિડમાં પણ દેહાકર્ષણ અને પ્રભુપ્રવિવશતા આરોપ. મુનશી જાણે તેમની જીવનતા તથા પરિચિતતા ઉપસાવવાની યુક્તિ અજમાવે છે. પોતાનાં પાત્રોને સ્વેચ્છાપૂર્વકના સુખદાયક લગ્નજીવનનું સ્વાતંત્ર્ય બક્ષતા મુનશીએ રૂઢિલગ્નની જડતા પરત્વે તીખા કટાક્ષ વેરીને વા કળેડના દાંપત્યજીવનની લાગણીવિપમતા તેમ જ વિકૃતિ અંગે ઉપહાસ દાખરીને કેવળ સંતોષ માન્યો છે એમ નથી; આધુનિકતાના ચાગા પેટે યેકાવા માંડેલી (ખાસ કરીને સ્ત્રીસ્વભાવની) સ્વચ્છંદી કમલોત્પત્તા કે (મુખ્યત્વે પુરુષસ્વભાવની) મુક્ત મહયારની ભ્રામકતા પણ મુનશીની માર્મિક મજાકનાં નિશાન બન્યાં છે. આમ, નાનાલાલની ક્રોધોલ્લસી જીવનભાવનાના આદર્શ અન્યાગ્રહ સામે, પરંપરાના પ્રત્યાધાત કે અર્વાચીનતાના પક્ષપાતથી પર રહેની આવતી મુનશીની પ્રેરણાલક્ષી વ્યવહારબુદ્ધિ તાકિક તેમ જ ભવેરી લાગવાની, મુનશી પ્રત્યાધાતી ખરા, પણ રૂઢિ વા અતિ અર્વાચીનતામાં જડી આવતા લાગણીશીલ આંતરેક અંગે; સ્ત્રીપુરુષના બુદ્ધિનિષ્ઠ વ્યક્તિત્વના તથા સ્વસ્થ સ્વત્વના એ પક્ષપાતી પણ ખરા !

હકીકતમાં, મુનશી અગાઉ કોઈ પુરોગામી નાટ્યકારે પાત્ર-વ્યક્તિત્વને ભાગ્યેજ મુનશી-શીલી જેટલું મહત્ત્વ આપ્યું જણાયે. નાનાલાલ અને કનૈયાલાલ બંને ઉગ્ર વ્યક્તિત્વવાદી ખરા; પરંતુ, આત્માભિન્નકિતપરાયણ કવિના ભાવનારંગી અને કાવ્યભાગી પાત્રાલેખ અન્ય નાટ્યકારોના પાત્રજગતથી નિરાળા લાગતા હોવા છતાં સમગ્રતયા નાનાલાલીય પાત્રસૃષ્ટિ નિજી વ અને એકવિધ લાગ્યાં કરવાની. આથી ઊલટું, સફળ નાટ્યકારને છાજે તેવી સાહજિકતાથી મુનશીની લખાવટમાં એવું વ્યક્તિત્વવિભાજન ગોઠવાયું છે કે પાત્રોના તેમ મુનશીના વ્યક્તિત્વજોન અછતા રહે, ન નેજાલેજ ચાલ. નિજી જિજીવિષા તેમના અનેકવિધ પાત્રાલેખમાં રેડાઈ હોવાથી, મુનશીનાટકમાં આધાતજનક જીવનધર્મસ વા હાસ્યજનક લાગણી-પોષકતાનો નોંધપાત્ર નિત્ય ઘષો જણાયે. પાત્ર-જીવનમાં નાટ્યકારે પોતે પાડેલી ગૂંચને બુદ્ધિગમ્ય રીતે ઉકેલવાને બદલે જે તે પાત્રની જીવનદોરી આકસ્મિક રીતે ટૂંકાવી દઈ નાટ્યસ્થ સમસ્યાનો કૃત્રિમ ઉપચય પ્રયોજી આપવાની અને એ રીતે અતિ કરુણમાં ચચતા રહેવાની-ચચતા કરવાની 'લલિતા-દઃખદર્શક'થી 'અનિલ અને અનિતા' પર્યંત ચાલી આવેલી રીતોપરંપરા તથા દોર્બલ-પ્રભાવનો નાટ્યપ્રત્યારથતા અટક્યો મુનશીથી. રૂઢિની, વર્ણવશાલીની વા સમાજવ્યવસ્થાની સ્વાર્થી કે અનર્થજનક ગોઠવણ અથવા શિરજેરીને નમનું જોખી દુઃખ ભોગવવું,

સ્વત્વ જોવું, મરવાનું વિચારવું એ આદર્શ ખાતરની ફનાખોરી નહિ પણ કેવળ લાગણી-શીલતા, નીતિભીરતા કે વ્યક્તિત્વનિર્માલ્યતા મનાય એમ સૂચવતા મુનશીનું, દુર્લભ માનવ-જીવન જીવી માણી લેવાનો પુરુષાર્થબોધક સોલ્લાસ મંત્ર નાનાલાલની આદર્શ પંખોજસુ કરતાં નવા જમાનાને વિશેષ સંયોગતાથી કટપનામુગ્ધ કરી શકે અને ચેતનાદાથી પણ પુરવાર થતો આવે એ તેમના કલમકર્તવ્યની સમયોચિતતા.

મુનશીનાં ક્યારેક સ્વચ્છંદી લાગતાં પાત્રો સુખપરાયણ જિજ્ઞાસિયાને કારણે તેમ જ સ્વત્વપરાયણતાને પરિણામે સ્થાપિત હિત મામે અથગ્રમણમાં ઊતર્યા વિના રહેતાં નથી, પણ સમાજવિપયક કરતાં પુરાણકાલીન નાટ્યસૃષ્ટિમા આ અથગ્રમણ ઉગ્ર તેમ જ સંધર્મમૂલક નીવડતી આવતી જણાયો. પુરાણજગતના પાત્રપિંડ વિશે વાણી વર્નનનું નિર્બંધ સ્વાતંત્ર્ય બક્ષવામાં મુનશીદષ્ટિને મર્યાદા અવશ્ય નહીં હોય, પણ તેમાં વાતાવરણસહજ અને પાત્રોચિત ગાંભીર્ય તથા અનન્યતા દાખવવાની તકેદારી પણ ખરી. ધૌરણિક વસ્તુમાં વિવિધ-વિશેષોદાગ્રિત સંધર્મને નાટ્યોપકારક રીતે બહેલાવવાની મુનશીની મુખ્ય નેમ હોય છે એ વિશેષ મહત્ત્વનું. સામાજિક નાટ્યસામગ્રી અંગે તેમનું ઉપાદાનવિશેષ તે લક્ષ્યવેધક માર્ગપૂર્ણ ઉપદાસનું અને વલણવિશિષ્ટતા તે વ્યક્તિજીવનની હિતચિંતા અંગેની. પણ, મુનશીની સૂઝ શક્તિ કેવળ નાટ્યકસબની પ્રયુક્તિમાં રાચી રહી છે એમ છેક નથી. ઊલટું, નાનાલાલની શ્રેયોલક્ષી પણ કવિતાગળી જીવનભાવનાના અતિરેક કરતાં મુનશી પોતાનાં છટાદાર પ્રયોગલક્ષી મંતવ્યોથી ભાવકવિત્તને અર્થસાધક રીતે અભિભૂત કરતા રહે છે એમાં તેમની વિષયાનુસારી માવજત તેમ નાટ્યાવશ્યક તરકીબની ગણના ગોણુ દરથે નહિ.

આમ, મુનશીના નાટ્યવિવેકની ઉજ્જ્વળાળી બાજુ તે મામગ્રીસહજ રસમાવજત. એટલે, સંમારમાં ગંભીરતા જેવું કાંઈ હાસ્યાસ્પદ નથી અને ઉપલાન જેવું કાંઈ ગંભીર નથી એમ માનના મનાવતા મુનશી સામાજિક નાટકોમાં વ્યક્તિવળગ્યા વિચારવળગ્યા ગાંભીર્ય-દંભનો ઉપહાસ ગોઠવે છે છતાં, ધૌરણિક નાટ્યજગતમા તેઓ ગાંભીર્યનો ઉપહાસ નથી પ્રયોજતા, એટલા માટે કે આ સ્વાભાવિક ગંભીરતામાં મુનશીને યેજીલાલુ ચોખલિયાવેશ જણાયા નહિ હોય દૂરવર્તી અને સંદિગ્ધ સ્થળકાળના જીવનવ્યવહારમાં વણાયેલી મનગમતા આદર્શ પરત્વેની ફનાખોરી વા ગાંભીર્યનિષ્ઠાનો નાટ્યશમ સ્તોત્રપાદકતા અર્થે ઉપયોગ કરતા રહેણા છતાં અતિરેક વર્તી જ્યાં તેઓ સ્વસ્થ મર્ત્યનદે એ કરવાનું ચૂક્યા જાયો નીહ.

મુનશીના ભાવનાવણાટથી ઊલટપક્ષે, પ્રખ્યાત પાત્રસૃષ્ટિ તેમ જ ઈતિહાસના વાતાવરણ વિશે આરોપાયેલું નાનાલાલીય ભાવનાગાન અતિરેકભાગું અને ઉત્કટ લાગવાનું. વળી, ઈતિહાસ-સામગ્રીની નાટ્યમાવજત અંગે કવિમતે અગ્રતા બક્ષી છે સત્યસાતત્યને, વિશેષ તો

ઈતિવૃત્તના પ્રસંગ-સાતત્યને. મુનશી અવ્યખ્યાત સામગ્રીમા પોતાની ચિત્તચિત્તિની કે સમકાલીન સમપરંગની સસ્કરણપ ઝીંવે છે અવશ્ય, પરંતુ ઈતિહાસ પુરાણની સામગ્રી વિશે મુનશીની પ્રધાન નેમ લેખ છે જનત પાત્રચિત્રણ તથા નાટયોચિત રસાનુભૂતિ અંગેની. એટલે, નાનાલાલે ‘અસત્યના ધજગરા’ તરીકે ઓળખાવી હોણી કહેલી કવનોત્ય નાટયમાવજનતની રસાત્મકતા તે જ જાણે મુનશી શૈલીની સિદ્ધિ

નાનાલાલ મુનશીના સમકાલીન નાટકો અંગેની ભાવનાસૃષ્ટિ તથા રસાનુભૂતિ વિગેનો ભેદ કેવળ આટલા પૂરતો નથી નાટ્યશૈલીમા સૌ પ્રથમ સાદ્યંત કાવ્યભાની પ્રયોજતા કવિની નાટ્યદર્શનોમા અભિનયાનુકૂલ વાક્યછટા ઉપત્તિ આવી છે તેમ પદ્યનાટ્યકારોને તેમા વળાની આવેલી કાવ્યર ગી ભાષાલક્ષ્યમાંથી પ્રયોજાવીલતા પેટે માર્ગદર્શન મળી શકે ખરું. જીવત પાત્રચિત્રણની પડખે ઊભી રહે, તેને પૂરક નીવડે એવી સવાદછટાનું અને સાદ્યંત ગદ્યશૈલીનું સામર્થ્ય દાખવ્યું મુનશીએ. સ્પષ્ટભાઈથી રમણભાઈ પર્યંતના, લખાતા ગદ્યના પાકિત્યપૂર્ણ આવિષ્કારને અવગણી, ચોક્કિદી ભાષાલક્ષ્ય તથા ભાલચાલના ચબ્દોની વાતચીત શૈલીથી સામાજિક નાટકોમા વિષય-વાતાવરણની સ્વાભાવિકતાને તેમ પાત્ર-પ્રસંગની હાસ્યોપકારકતાને મુનશીએ જાણે મોકળાશ કરી આપી ધોદ્ધેસરથી પેમલી સુધીનાં વિવિધ સામાજિક ઘરનાં પાત્રોના ઉદ્ગારોમા બંધનસતી રીતે, અગ્રેજી વાક્યરચના તથા તેવી રચનાની છાટવાગી વાક્યછટાને વા ગ્રામીણ બોલી તથા તળપદ્ય લક્ષ્મ-લહેકાનો એકસરખી સાહજિકતાથી અને ઔચિત્યબુદ્ધથી ઉપયોગ થવાથી મુનશી શૈલીમા અર્થસાધકતા તથા નાટયાનુકૂળતા અંગેની ગુજરાતી ભાષાની બળકટતા પણ દેખાઈ, ગદ્યની ભાવાભિવ્યક્તિ તથા અભિનયોચિત નાટ્યછટાનું પોતાનું કલમસામર્થ્ય તેમણે દાખવ્યું પોતાનાં આર્થથી થવાતિ સુધીના પુરાણકાલીન પાત્રોની ઉક્તિઓમાં, પ્રતાપી પાત્રસ્વભાવ, ગાભીર્યનિષ્ઠા કે ભાવનાની ગહનતા બીલતી-ઉપસાવતી, કષાક આર્થવાણીની ભવ્યતાથી છંટાયેલી, કષાક કાવ્યમથતાના ઉન્મેષથી રંગાયેલી વાક્યછટા મુનશીના સવાદકસબનું આકર્ષણ ગણાયે ખરું, પરંતુ વાચ્યાર્થની આ સઘન અભિવ્યક્તિ તેમની નાટ્યકૃતિઓના અશિથિલ નાટ્યનરત્નને સંપુટ કરતી આવે છે એ વિશેષ મહત્ત્વનું લેખાય. નિરર્થક વાચાળતા ટાળી, મુનશી પોતાના વક્તવ્યની અસહિય અને નાટ્યપર્યાપ્ત રજૂઆત કરી થક્ય તે કદાચ વારં વાર તર્કમથતા અને દરીવનાજીની સિદ્ધકસ્તતાના કારણે, એટલે નાટ્યકાર મુનશીની યથદા કારકિર્દીના અભ્યાસમા વાચ્યાર્થ અભિનેશાર્થ સિદ્ધ કરતા સંવાદ-ઉપાદાનની સફળતા પણ વિશેષ લક્ષ્ય માગશે

ટૂંકમાં, મુનશીની નાટ્યકારકિર્દી સાથે ગદ્યપ્રધાન તથા અભિનેશ અર્વાચીન નાટકનો ચચરવી પ્રારંભ સાકળી લેવાય તો આ અર્વાચીન અગ્રણીનું સમગ્ર મહત્ત્વ સમજાઈ

તેર

## નંદ-નાટ્યકાર

૧૯૨૫ની આસપાસના અરસામાં ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના તખ્તા પર, ઝળપપ્રચુર ભાવનાટકનો નવોન્મેષ દાખવતા નાનાલાલ, વ્યવસ્થાથી નાટ્યશીતિમા સ્વમૂઝ મુજબનો મરોડ કાઢવા મથતા રમણલાલ વસતલાલ દેખાઈ, પાશ્ચાત્ય નમૂનાના એકાકીબંધને સ્વકીય સૂઝ શીધી વડે ચક્રસત્તા ઉમરવાડિયા પડ્યા અને અર્વાચીનતાનો પ્રથમ મબળ આવિષ્કાર ઝીંવતા કનૈયાલાલ મુનશી જેવા વિવિધ અદાકારી દાખવતા હોઈ વીતમી મદીની વીસીનો દશકો અત્યંત મહત્ત્વનો ઠરનો આવે છે આ વેળા, આવા નામી તથા નાના નાટ્યકારોની ભીડમાંથી, પોતાની વિચલણ છટા વડે નેપથ્યમાંથી યુક્તિપૂર્વક આગળ આવી પ્રથમ પ્રવેશે જ્ઞાને આજી દેનાર નાથક નાટ્યકાર શ્રી ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતા મુનશી સાથે બીજા અશ્વિની ગણપત્ત, પરંપરા તથા અનુકરણના રોગથી પીડિતા ગુજરાતી નાટકની રચણ પણ દુર્ભાગ કાયામાં બટુભાઈ તેમ જ વથવત પડ્યાના એકાકી-પ્રવલ્નોથી કૃત્રિમ પ્રવાસોન્ધ વાતનો સચાર થતો જણાયો ખરો, પરંતુ નિન્નેજ દરદી સચેત બની, બેઠો ઘાય એવી આશા બધાં છે મુનશી મહેતાના અમભાવયુક્ત નિદાનની તથા નિષ્ણાતનુદ્ધિની માવજત પછી તેમની પૂરેના અનેક બાહ્યોપચારને અવગણી તેમણે ત્યાં ધરેલી આતરિક સ્વાસ્થ્ય સુધારવાની ચિકિત્સાને પરિણામે લગભગ મરણોન્મુખ દરદી કેવળ જીવે છે એટલું જ નહિ, જાણે કાયાકંપ કરી, નવે અવતારે યથાપુષની હંયાધારણ બધાંવે છે

પોતાના પુરોગામીઓના રંગભૂમિ છોછને મૂળમાંથી ડમી તથા પોતાના સમકાલીનોમાં બહુધા અવ્યક્ત રહેલી રંગભૂમિસંજ્ઞાનતાને ઉત્કટતાથી સંકોરી, અનેકવિધ વ્યવસ્થાથી અનિષ્ટો થી દુર્ગતિ પામતી જતી રંગભૂમિ સામે નિર્વેતન કલાચોખીન અભિનયની રચનાત્મક પ્રવૃત્તિ આદરી, મહેતાઓ નાટક તથા રંગભૂમિને આરંભથી પોતાની કારકિર્દીનાં ધ્રુવબિંદુ બનાવ્યાં, રંગભૂમિઅવતરણ વિના નાટ્યરૂપની સાર્થકતા અગિ હજ રહે એ પડિતવિદિત હકીકતનું કેવળ જોરશોરથી શબ્દાળુ પુનઃસમર્થન કરવાને બદલે અર્વાચીન નાટકને રંગભૂમિ નિશામા પાગરનું કરવા માટે તેમણે જાતે નાટકો લખ્યાં એમ નહિ, સ્પરશિત નાટકો જાતે ભજવવા-જાજવાવવાનો નવો અર્થગ્રાધક કીમિયો અજમાવ્યો નથી પરંપરાની જાડ નાખવાનું ચન્દ્રવદન મહેતા માટે પ્રમાણુમા સુકર થઈ પડ્યું તે નાટક અગિના તેમના લોહીસંક્રાંતિ, સ્વપસ્કૃતિ અભિનયસૂઝ અને કેળવતી જતી નિષ્ણાતબુદ્ધિના કારણે.

તેમની પ્રથમ કૃતિ 'આગગાડી' (૧૯૩૪) તે જાણે પ્રથમ ગુજરાતી વાસ્તવલક્ષી નાટ્ય પોતે જોરેલેજાતેમાં ઊછર્યો છે તે પ્રત્યેની સર્જકસહજ વફાદારીના કારણે ઉપમકત ૬૦

વિષયવશી નવીનતાને ગોણુ ગણાવી, નાટ્યાંગબૂત સ્વાભાવિકતા તથા તાદૃશ્યતાને તેઓ ગુરુવિશેષ ઠરાવતા જણાવે છે \* ઈતિહાસપુરાણનાં પ્રખ્યાત વા પ્રતાપી પાત્રોને કેસમકાવીન જીવનનાં ચિહ્નિત સરકારી પાત્રોને નાવકપદે સ્થાપવાની પરંપરા છાંડી, સ્વાવ અપરિવિન શ્રમજીવી બાધરને કેન્દ્રનાં સખી વસ્તુમાળખું જોડવવામાં તેમની નેમ ડણે તેમની પૂર્વે કેવળ ઉપહાસોપયોગી નીવડેલા નીચલા થરના અને કાંઈક તિરસ્કૃત મનાયેલા માનવસમૂહના વિપાદની નાટ્યભિવ્યક્તિ સાધવાની. એ અંગે પ્રથમ પ્રવલ્ને ઉત્સાહી નાટ્યલેખકને સુશિલ્પ નાટ્યનિયોજન હાથવગું ન બન્યું હોય તે નવાઈજનક નહિ લાગે. વળી, વિષયમાંડણીમાં જેવા મળતા નાટ્યેતર પ્રસંગગુંફન અંગે તેમને હેતુ, પોતે નિકટથી જોયેલા આગગાડીજગતનું મ હિનીપૂર્ણ ચિત્ર દોરી તેમાંથી કરુણ વિચેની ભૂમિકા ઉપસાવવાનો હોય એમ બને. આગ જગના ચામડીના ધારણે સ્થાયેલા વર્ગો પૈકી 'સી-કલાસ' નો પ્રતિનિધિ બાધરમુખ્ય પાત્ર હોવા છતાં તેને સીધી રીતે ન સ્પર્શતાં પાત્રો-પ્રસંગો વસ્તુપ્રવાહમાં જોડવાતાં આવે છે તે આ કારણે કદાચ. વળી, આ મહેનતકથ વર્ગની આંતરિક અસંતોષ-બચદરી, <sup>૧</sup> પ્રવાસીઓની હાડમારી તથા નોકરચાહીની જોડુકમી, <sup>૨</sup> અમલદારી આપખુદી, <sup>૩</sup> ખુદાબક્ષોની સમસ્યા <sup>૪</sup> તથા પ્લેટફોર્મ જગતની માનવતાના પડછે વહોવટ-વ્યવસ્થાની અરાજકતાના <sup>૫</sup> ચિત્રો દ્વારા મહેતાએ પોતાના સ્વાનુભવ-અવલોકનનો તતોતંત લાભ લેવા ઉપરાંત પ્રસ્તુત અર્વાતર આયોજનની હાસ્યોત્પાદકતા તેમ તખતાલાયકીનો પણ પૂરો ખ્યાલ રાખ્યો જણાશે. આથી અં. ૧, પ્ર. ૧ના બાધરજીની કોટડીના કુટુંબજીવનના વરનુતનનું અનુસાધાન મળે છે છેક અં. ૩ના પ્ર. ૨ તથા પ્ર. ૩માં. ૫<sup>૬</sup> નું વસ્તુલક્ષી સર્જનશૂત્રતામાં બાધાઉપ બનતા જણાતાં, ઉપર ઉલ્લેખમાં પાત્ર પ્રસંગના નાટ્યનિયોજનથી વિષયસુલભ બનના વિનિધ-વૈવિધ્યના લાતાવરણમાં નાવકપાત્રની કરુણતા અર્થસાધક બનતી આવે છે. વાસ્તવ-જીવનના પ્રસંગોનાં ગતિ તથા ક્રમ સંક્ષિપ્ત નાટક ક્ષેત્ર વિશે આવેલવાની કુદરતી મર્યાદાને કારણે નાટ્યકાર કાળમાન ગાયે અનિચાર્ય રીતે છૂટ લેતા આવે છે. બાધરના જીવનમાં જે મોડંવહેતું બનત-બનત અવરથ-તેને ત્રણ-અંકીની વસ્તુમર્યાદામાં જોડવવાનું મહેતાનું નિયોજન આનું ઉદાવરણ ગણાય ખરું; પરંતુ, પતિ પત્ની તથા પુત્ર તેમ જ એકની એક ગાય એમ આગવાળાનું આખું કુટુંબ આગગાડી ભરખી જાય

\* 'હું ખરું કહું છું, મેં ક્યુ જ નવું ક્યું નથી. દેવદેવોજવા રાજગણના પ્રભુજીવનમાં ન કૃત્રિમ રીતે રમ લેવાને પ્રાચીન કાળથી દેવાતા આવેલા આપલે આપણ જીવનને સ્પર્શતી, આપણી જાતને લાગતીવળગતી વસ્તુઓ તરફ ડહાનજર જ નથી દોડવી રોકેલે નવાઈ લાગે છે.' 'વન્દ્રક સ્વીકારતાં'; પૃ. ૧૬૧.

(૧) અં. ૧, પ્ર. ૨. (૨) અં. ૧, પ્ર. ૩. (૩) અં. ૨, પ્ર. ૧. (૪) અં. ૨, પ્ર. ૨. (૫) અં. ૨, પ્ર. ૩. (૬) ઉમેલે ૩, પૃ. ૧૬૩.

એમાં આદિક માળખાની અરાજકતા તથા વ્યક્તિજીવનની વેદનાનું નાટ્યચિત્રણ હોવા છતાં નારેય સમ્યોના એકસામટા કંઈક આકર્ષિક મૃત્યુ અંગે નાટકાંતે કરુણના વિપર્યાસની દરિયાદ થતી રહેવાની. આમાં, આગ સુષ્ટિના ગોણ વસ્તુપ્રસંગોની ગૂંથણીને લક્ષમાં લેતાં આ દરિયાદ વિશેષ વજનદાર લાગવાની, કેમ કે બાધરના પ્રમુખપાત્રને પ્રત્યાક્ષ રીતે ન સ્પર્શના પ્રસંગો વેગળા રાખ્યા હોત, તો તેના જીવનની કરુણ ઘટનાનાં ગતિ-ક્રમની વ્યવસ્થિતિ નાટ્યચિત્ર નીવડી શકી હોત એવું સૂચન કરવાની લાલચ થાવ ખરી, પણ નાટ્યકારના હેતુના ઉપલક્ષ્યમાં 'આગગાડી'ને ગ્રીક પ્રકારની 'ટ્રેજેડી' તરીકે નહિ પરંતુ આપણા પ્રજાકીય વાવણારની—સામૂહિક તત્ત્વની અમાનુષી જડતાનું ઘાસ કરુણના રંગમિત્રાણથી રંગપ્રદ તેમ સમભાવભર્યું ચિત્ર આવેખની ગભીર કટાક્ષિક તરીકે મૂલવવાનું સુસંગત લાગશે. એ અતિ-વાસ્તાવક ચિત્રમા કરુણના રંગોની ભભક ઊપસી આવે છે—એમાં મહેતાના સ્વાનુભવપ્રેર્યા પ્રત્યાઘાતનો ઉગ્ર આવિષ્કાર પણ નકારી શકાય નહિ. આમ, બાધરને કરુણ કથાના નાયક જેનું-જેટલું મહત્ત્વ બક્ષવા કરતાં રેલસુષ્ટિની વિપમતાની અભિવ્યક્તિ અંગેના નૈમિત્તિક પાત્ર તરીકે તેની ઉપયોગિતા સ્વીકારવાની રહેશે. નાટ્યવિધાનમાં અધિધિવ વસ્તુગુંફન તથા જીવંત પાત્રચિત્રણની સરખામણીમા પાત્રબાહ્ય તથા ઘટનાપ્રાચુર્યનું વર્ચન જણાય છે તે આ કારણે—તેથી મુખ્ય વસ્તુપ્રસંગોના વિષાદ તથા કરુણ અને ઈતર પ્રસંગપૂરણીના ઘાસ તથા કટાક્ષની રંગમેજવણીથી આગ જગતનું પ્રથમ માહિતીપૂર્ણ નાટ્યચિત્ર રોચક અચૂક લાગશે. આ ઉપરાંત, બાધર અંગેના વિષાદમૂલક વસ્તુતત્ત્વની ઉપયોગિતિ પરાક્રોટી ધટ્ટ તથા ઘેરી બની રહી છે. એમાં પ્રથમ પ્રવાસની સ્વાભાવિક ક્લેમ મર્યાદા સાથે મુખ્ય વિચાર કરવાનો રહેશે મહેતાની રંગભૂમિ સભાનતાનો.\* અભિનયના પ્રાણભૂત તત્ત્વથી નાટકનો આત્મા રંગભૂમિ પર મહોસી ઊઠે એવી વસ્તુમાંડણી તે આ અભિનય-શોખીનની શૈલી વિશેષતા. આ પૂર્વે ની નાટ્યલખાવટની પરંપરાના અનુસંધાનમા અર્વાચીન નાટ્યારંભ વેળા પ્રથમ કૃતિથી અગ્રેસર રહેતી મહેતાની શૈલીની આ ગુણવત્તા નોપપાત્ર ગણવી રહી

આમ, કાર્યકારણના વસ્તુસમ્બંધી મુખ્ય પ્રવાહ સાથે નહિ સંકળાયેલા પ્રવેશો ૨, ૫ તથા ૭ ભજવણીની સાનુકૂળતા પેટે વચમાં "દરેય બદલવા માટે . . . પૂરતાં વખતનાં રાખેલાં" હોઈ નાટ્યસાર્થક લાગ્યા વિના નહિ રહે. વળી, અં. ૧, પ્ર. ૧ની રંગભૂમિ-રજૂઆત અડધી અડધ ટૂંકાવી સિધિવતા ટાળી શકવા અંગે તેમણે પોતે સૂચન કરેલું છે. અભિનયનો વિશિષ્ટ રસ-રંગન બહેલાવવા ખાસ લખાયેલા પ્લેટફોર્મ પ્રવેશક તદ્દગત સ્થૂલ ઘાસાનિરેક અને

\* આ નાટક લખ્યું છે ભજવવા માટે જ. 'જતી વરાળ'; પૃ. ૧૬.  
 † અં. ૨, પ્ર. ૩.

વિનોદ વિદ્યામના કારણે સમાપનના મોકાના અંતિમ કરુણને કથનાવે વા વિકૃત કરી મૂકે કદાચ એવી રીતે બેખંડના લગભગ એવા જ સ્વાનુભવનું સમર્થન મળ્યું હોઈ, 'પ્રેટફોર્મના પ્રવેશના અંતમાં બીજાજીએ સમાવી લેવાનું છે'\* એવો સૂચક નિર્દેશ પણ કર્તાપત્રી કરાવ્યો છે. 'છેલ્લા પ્રવેશને જરા ઓછી કરુણ અને વધારે સચોટ બનાવવા' ભાવણી વખતે ટૂંકાવવા અંગેનું માર્ગદર્શન આપાયું છે 'ઉમેરા ૧' માં ફોં એટલે આ બીજી ખૂબી, કે નાટકનો અહીં સાહિત્યપક્ષે તેમ રંગભૂમિપક્ષે એમ દ્વિવિધ રીતે વિચાર થયો છે અને પાઠકેર પણ મળતો થયો છે. મહેતા પૂર્વેની પેઢી-પરંપરાના ઉપવક્ષ્યમા આમા વિશેષ મહત્ત્વ છે તે પોતે લખેલા નાટકમાં રંગભૂમિ જોગી છૂટછાટ મૂકવાની મૂકી આપવાની મન-મોહાશની પહેલનું. એટલે સરવાળે, પ્રસ્તુત નાટકના દરથ તથા પાઠ્ય રનાસ્વાદ વિશે કેટલોક તાત્ત્વિક ફેર પણ પડ્યા વિના નહિ રહે ; છતાં પાત્રભેદ, પ્રસંગભેદ તથા વસ્તુભેદ નિમિત્તે સ્ફુટ થતા આવતા રચનાવિધાના નાટ્યાસ્વાદ અંગે કોઈ રુચિબાધ નડશે નહિ. સાથે, નિકટવર્તી અવલોકન, અગત અનુભવ તથા હકીકતના રંગથી ભર્યાભાદર્યા લાગતા 'આગગાડી' જગતના વાતાવરણની તાદ્યતા બહેલાવવા પ્રયોજાયેલી જાતિભેદ, વર્ણભેદ, વ્યવસાયભેદ તથા સ્થળભેદ મુજબની વિવિધ સંવાદછટાની લક્ષ્યસિદ્ધિ તે જાત્રે આ બેવડી રચનાપ્તિ જ.

પોતાની કૃતિમાં 'અજુગનું' વા 'વધારે પડતું' કાંઈ નથી એવું કર્તા મંતવ્ય, વાદની 'ચૂંકણી'થી વેગળા રહેતા નાટ્યવિષય પરત્વે તો ખરું, પરંતુ નાટ્યવિધાન પરત્વે પણ સમજાવી પ્રેક્ષક વચકને વાજબી લાગવાનું, નાટકના અતિ કરુણ વિશે પણ એમાથી અર્ધું સમાધાન મળી રહેવાનું !

નવનર નાટ્યવિષય, જીવતી મરતી વાસ્તવસૃષ્ટિ તથા તેના તખ્તાચાપક રચનાવિધાનમાં પ્રથમ નાટ્યપ્રધાને વ્યક્ત થયેલી મહેતાની નાટ્યનિખ્વાતબુદ્ધિને ગુજરાતે સમયગર પુરસ્કારી તે, ૩૭ના 'નર્મદ સુવર્ણચન્દ્રક'ના પ્રદાન દ્વારા.

તેમના વિષયનારીત્ય તથા વાસ્તવપરંપરાની વિશેષ પ્રતીતિ મળે છે એ જ વર્ષે પ્રગટતા 'નાગાબાવા' (૧૯૩૭)માં. આગ જગત જેટલા જ ઉપેક્ષિત અને તેથીય વિશેષ તિરસ્કૃત બિખારી જગતના મામાન્ય મનાતા પાત્રને નાથકપદે સ્થાપવાના નાટ્યકાર્યમાં નવા માનવતાવાદી ઉન્મેષનો પ્રતિષ્ઠાપ જણાશે પૂર્વવત્, પરંતુ આમાં મહત્ત્વનો ફેર નોંધાય છે નાટ્યવિષયની સહેનુક વ્યવસ્થિતિ અંગે. વિવિધતાસભર બિખારી જગતના અનાલક

\* ઉમેરા ૩, પૃ. ૧૮૮.

§ પૃ. ૧૮૮.

જેવા બાદશાહના પાત્રના નાટયોચન વિશેષાર્થે પ્રયોજાયેલાં પાત્રો પૈકી શ્રીમંત-જગતના પ્રાતનિધિ તે નગરશેઠ તથા તિલકકુમાર અને કડીરૂપ પાત્રો તે માધવ તથા ગોપી. ગાંડાને ઢોંગ વેશ નજી, ધનસંગ્રહ કરી, પોતાની પુત્રીને, બિનલાયક પરંતુ શ્રીમંત તિલક સાથે પરણાવી વૈરનૃત્તિ સાધવાના નાટ્યસ્ય હેતુનું કાર્યાધક પાત્ર તે ગોપી, જ્યારે માધવની ઉપયોગિતા છે વસ્તુ મમાપન અંગે તિલકકુમાર, શેઠનું નહિ પરંતુ શ્વેદ્રાણી તથા મહંતના મંમર્ગનું સંતોન છે એવા ઘટસ્ફોટથી આવી પડતા બાદશાહના ખગેબરા ગાડપણથી, મહંતના ગેરી પ્રમાદ વટે ગેઠવાયેલા તિલકકુમારના વિચિહાસોર્થવત મૃત્યુથી તથા ગોપી-માધવના પ્રભુપ્રેરિત લગ્નથી નાટ્યવસ્તુનું મમાપન મળી રહેવાનું, પરંતુ તદર્થે પ્રયોજાયેલા નાટ્ય ઉત્તરાર્ધ પ્રસંગપ્રચુર તથા ઉપનય ઝડપી કે આકસ્મિક લાગવાનો સભવ ખરો પરંતુ વિષયનંતુની મધળી વસ્તુસીધનો દીર્ઘસૂત્રી ક્રમિક નાટ્ય પ્રસ્તાર ગોઠવવાની રૂઝ શૈલીથી જુદી પડતી શૈલીની એ વિશેષતા ગણાય કદાચ. વિષયવાર્તાનો ઘટનાક્રમ જાળવતા પરંતુ નાટ્યનિરર્થક જણાતા પ્રસંગો પડતા મૂકી, કેવળ નાટ્યશૈલિને કાર્યકારણના માળખામાં ગૂંથી નિર્ધારિત અંત સિદ્ધ કરવામાં તેમને ગ્રાહ્ય-અગ્રાહ્યનો કલાવિવેક પણ દાખવ્યો કહેવાય નાયકપાત્રના જીવનસંદર્ભમાં વિષયોપકારક બની રહેતા અને વસ્તુસંદર્ભમાં નાટ્યોપકારક નીવડતા, બાદશાહના મોતન સાથેના ભૂતકાલીન કરુણ પ્રભુપકિસ્સાના નાટ્યનિયોજનમાં ગવખાવસ્થાનું નવતર અને અભિનેય મોકાવાળું પ્રસંગાયોજન તે તેમની ઘડતી આવતી સ્વકીય વિદિષ્ટતાનો અણસારો જણે !

છ પ્રવેશના દ્વિઅંકી નાટ્યવિધાનમાં પ્રસંગનિરૂપણ જેવો જેટલો પાત્રચિત્રણને લાભ મળ્યો નથી એવી ફરિયાદ વિશે નાટ્યવસ્તુનો ભાર ઉઠાવતા પ્રમુખપાત્ર બાદશાહનો કદાચ અપવાદ રાખી શકાય. પૂર્વ જીવનની કમળતા અને વર્તમાન જીવનનો અસતોષ, છત્રવેશની રહસ્યમયી લીલા અને ભિખારી જગતનું સહેતુક નંત્ર સલાચન, અન્યાય-ડંઘ પેટના ન્યાય-આગ્રહ અંગેની અન્યાય પ્રમુક્તિ, પુત્રીને ખ્યાદા તરીકે ઉપયોગમાં લેવાની અમલ જાનુ નિષ્કુરતા તથા માનસિક મમનુલા જોખમાવતી આખરી આધાત-નિષ્ફળતા આમ, પોતાની પૂર્વેની ગુજ્જરાત નાટકની પાત્રસૃષ્ટિ કરતાં પાત્રાલેખની અનોખી ભાત પાડતા બાદશાહનાં વિવિધ પાત્ર-પાત્રાનો નાટ્યાવિષ્કાર સિદ્ધ થયો કહેવાય. વિમેયમાં, અન્ય પૂરક-પોષક પાત્રયોજના નિમિત્તે ઊપગી આવતી વિષયનિરૂપણની ઝીણી ખૂંટીઓ તથા તત્કાલ નાટ્યક્ષમતા આસ્વાદ્ય બને છે તે આ પાત્રવિશેષ બાદશાહના ઉપલક્ષ્યમાં જ. તેની વૈરવ્યાકુળતાના પાત્રસ્વભાવમાંથી નાટકનું વિષયબીજ મળી રહે છે એ તો ખરું, પરંતુ વર્ગ-પ્રતિનિધિના પ્રતીક તરીકે નગરશેઠ સાથે તથા જાંત પાત્ર તરીકે



સૃષ્ટિ પ્રવૃત્તિની બાબતમા માધવ ત્રાયે બાદશાહનું મુખ્ય પાત્ર નાટ્યાવશ્યક વિશેષ ઉપમાવી આવે છે આર્થિક અન્યાયના અગત વેગના વિકૃત સંતોષ અર્થે, મામાજિક અન્યાય લાદતા તિલક ગોપીના આનંદચાલન વિશેના બાદશાહના આગ્રહમા વસ્તુનિરીક્ષ અને એ બને અન્યાયો દૂર કરવા કટિબદ્ધ થતા માધવ ત્રાયે પ્રયોજાયેલા ગોપીના હૃદય-લગ્નમા વસ્તુસમાયન એમ ગસવણી મળગસૂત્રતા પણ જડી રહેવાની પિતાને હાથે પુત્રીને થતા અન્યાયમા મુખ્ય નાટ્ય ગૂંચ અને પિતાને હાથે થતા પુત્રના મૃત્યુમા આખરી વિષય-ઉકેલ, એ નાટ્યનિયોજનથી અતિમ વિધિલાસને કવિ-વ્યવહારની અર્થસમતાનો લાભ મળ્યો ગણાય

તેમની બાગસભર, મર્મણી, સજ્જેય શેઠી અને લોકલક્ષણથી ભાષાછટા નાટકના વાસ્તવાશથી વાતાવરણ અને નાટ્યકારના કટાક્ષથી હેતુ બંનેને ઉપકારક નીવડતી આવે છે, એ રીતે ભિખારી જગતની તાદશ્ય રંગત જમાવવાનો તથા નાટકની તખ્તાલાપકી ખીલવવાનો હેતુ લક્ષમા લેતા લોકકાળના છ ગીત ભજન તદ્દન નાટ્ય નિરર્થક નહિ લાગે મુનશીથી ઊવડુ, મહેતા આ પ્રકારે છૂટી કવિતા નિમિત્તે ગીત ભજન ગોઠવના રહે છે તેમા એક ખાસિયત તે કોઈ પણ ઉપાદાન વડે કૃતિની રંગભૂમિ રજૂઆત બહેલાવવાની શેઠીવિષયક મમાનતાની અને બીજી ખાસિયત તે કવિતા કરતા રહેવાના તેમના સ્વભાવની. ‘આગગાડી’ મા કંતાએ ઈરાદાપૂર્વક આગ સૃષ્ટિનું સમગ્ર ચિત્ર ઉપસાવ્યું ન હતું, અહીં ‘છાટો દયા’ \* મા આવેખાયેલી ભિખારી જગતની ખૂબી ખામી અને અવલોકન છાપ મમગ્ર રીતે નાટ્યાવિષ્કાર પામી નથી—એ અંગે નાટ્યકાર કરતા નાટ્યગ્રાહની મર્યાદાઓનો સૌ પહેલો વિચાર કરવો પડે આવી કીમતી વિષયનામગ્રીમાંથી ભિખારીઓની આર્થિક સામાજિક વિષમતાનું વિચારગ્રેગ્ગ સમસ્યાનાટક લખી ચકાપું હોત એવો વિકલ્પ વિસ્તાર દાખવવા કરતા, પૂર્વે અસ્પૃશ્ય રહેલી—વસુખેડાયેલી વાસ્તવસૃષ્ટિના આભિનવ પાત્ર બાદશાહ અને તે અંગે પ્રયોજાયેલી નાટ્યમયતાની શેષકતા તપાસવી જોઈશે

મહેતાની ઘણી રીતે સામ્ય ધરાવતી આ બે કારકિર્દી પ્રારભની કૃતિઓ કેવળ ગુજરાતી નાટક પર પરાધી નહિ, પરંતુ નાનાલાલ—અને કંઈક અંશે મુનશી પણ—જેવા સમકાલીનોથી અત્યંતિક રીતે જડી પડતી આવે છે તે પાત્રસૃષ્ટિ, નાટ્યજગત, શેઠી-પ્રયોજન તથા દષ્ટિબિંદુના ધ્રુવબિંદુભેદ નિમિત્તે નાનાલાલના ગિરિશુ ગો, આશામો, વતંતચોક, વન-ઉપવન, સાગરકિનારા અને ત્રિવેકની રંગદર્શી સૃષ્ટિના અંદેહી અપારચિત

\* નાટકની પ્રસ્તાવના

પાત્રોના કવિતા નીતૃતા આદર્શગાન એકબાજુ, બીજી બાજુ નકટવર્તી પરિવયથી વંચિત રહેલી આગસુષ્ટિ તથા અિખાગીસુષ્ટિના બેગેબેગે જિવાતા ક્ષેત્ર જીવનની વારતવ વિષમતા બે સમકાલીનોના નાટ્યરેખનમા આમ ઘણું છેટું પડી ગયું કહેવાય મુનશીનાં સામાજિક નાટકોથી નિરાશી રીતે, સ્વાનુભવ તથા હકીકતની મિલાવટવાળા, જાહેલા જીવેલા જીવનના અતિ વાસ્તવિક નાટકો તેમણે લખ્યા એ પણ એક નવતર પહેલ એ રીતે, સામાજિક આર્થિક અન્યાયનો નાટ્ય ચિતાર મળતો થવાથી ગુજરાતી નાટક વાસ્તવાભિમુખ બનવા ઉપરાંત, રંગભૂમિને સમાજપર્યાગી પ્રવૃત્તિ તરીકેનો જવાબદારીભર્યો મોભો પણ મળતો આવે છે.

જેમ જાણે જીવનની વ્યવહાર વિષમતા અગે તેમ વ્યક્તિજીવનની લાગણીની અગતતા વિશે પણ મહેતા પૂર્વ નાટ્ય પ્રવાસ થયા નહિ જણાતા, એટલે નવી ઢબના ચરિત્રાત્મક નાટક 'નર્મદ' (૧૯૩૭)થી વાસ્તવવક્ત્રી નાટકોનું મહેતા પ્રસ્થાન ગેન્ધી વૈવિધ્ય દાખવતું આવેછે નર્મદના નાટ્યોનો પ્રસંગ, વિશ્વનાથ ભટ્ટનું 'વીરનર્મદ' પુસ્તક તથા નાયક પાત્ર અને નાટ્યકાર અગે જેમ્ય પ્રેરક, બડખોર, ઉંઘા ૧૫૪૫૪ વ્યક્તિત્વનામ્ય—આ સાથે મહેતાના નવીનતાપ્રેમનો મેળ જોઈવવાથી એક વિચિત્ર મર્દનું વિચિત્ર જીવનનાટક ગુજરાતીમાં મળી આવે છે. 'નર્મદ આજના જમાનાથી પણ કેટલો બધો આગળ હતો' અન્યારે પણ ગુજરાતને નર્મદની એટલી જ જરૂર છે\* એવી ઉત્કંઠા પણ નાયક પાત્રની અને વીરોચિત અજ્ઞાતિમાં પ્રેરણાઉપ ખરા

વ્યક્તિજીવનમાંથી સામાન્ય રીતે સમગ્ર અસ્તિત્વને લવચકાળો મૂજતા સંઘર્ષમૂલક નાટ્યસમ પ્રસંગો ગણાગાંઠ્યા નાપડે એમ બને, પરંતુ આ ચૂરતી જે હો નો સારો જીવન સગ્રામ અથડામણોથી ભરપૂર હોઈ, નાટ્યાવશક પ્રમગોની ચૂરતી ગૂંધણી કસોટીજારક નીવડ્યા વિના ન રહે જોકે, મહેતાને નર્મદના વ્યક્તિત્વપરિવર્તના પોતાની પૂર્વેના પ્રયત્નોમા કેવળ નવો ઉમેરો કરવો નથી એટલે તેમણે નર્મદની નાટ્યમય જીવનથી સામાજી કેટલુંક જતું કરવાની, કેટલુંક જાળવવાની નાટ્યવિધાનની પ્રાથમિક મુશ્કેલીનો વિચાર કરી, તેના બહુરંગી વ્યક્તિત્વના અર્કરૂપ સ્વત્વપરચાલતાને નાટ્યસિદ્ધ કરવાની નેમ રાખી હોવી જેઈએ નર્મદની મર્દનગીમાંથી ખામ ભજવણી નિમિત્તે અભિનેય-રંગ ભૂમિયોગ્ય રચના પ્રયોજવાની હોઈ, ઉપચક્ર ચરિત્રાત્મક સામગ્રીના નાટ્યસકલન વિશે મૌલિક સૂઝ ઉપયુક્ત થઈ જણાયે

\* 'મદ' (નાટકની પ્રસ્તાવના)

‘નર્મદ’ બેવડી ગંભીરિ પર ભજવાઈ રહ્યું હોય એવી નવ-રજૂઆતથી નાટકની તખ્તાલાયકીનો સંદેહ નિર્મૂળ થવા સાથે સમગ્ર પ્રસંગ રાંકલન સમુક્તિક તેમ અર્થદ્યોતક મનનું આવે છે. એ દ્વિવિધ રંગભૂમિ પૈકી અંદરની ઊંચી રંગભૂમિ પર ભજવાય છે તે નર્મદના વ્યક્તિજીવનના પ્રસંગો, એમાં અં.૩. પ્ર. ૩ અપવાદ. બહારની રંગભૂમિ પરના પ્રસંગોના બે પ્રકાર જણાયે. નાટકની રજૂઆત અંગેના ઉલ્લેખોવાળાં દશ્યોમાં ખુદ પોતાના સમયની રંગભૂમિની અપ્રગતિથીલ પરિસ્થિતિ વિશે સટીક અને સ કટાક્ષ ચિતાર આપવાનો લાભ લેતા રહી મહેતા નર્મદના વિચારો પ્રત્યેની વીસમી સદીની અસહિષ્ણુતા પણ વ્યક્ત કરી લે છે. બીજા પ્રકારના પ્રસંગો દ્વારા તેઓ નર્મદ-સમયના બહુવિધ સામાજિક સાંસ્કૃતિક બનાવો આલેખી નાયકના જીવનરંગ માટે નાટ્યોચિત પીઠિકા બાંધી આવે છે— અને તત્કાલીન આચાર-વિચારની દરિદ્રતા, રૂઝિચુસ્તતા અને જડતાના સંદર્ભ સાથે વિના આ સાહિત્યવૈર અને સામાજિક અગ્રણીની નીડર નેતાગીરી અને દેહીલા સ્વત્વનો યથાર્થ કથાસ કાકવામાં અધુરપ રહ્યા વિનાય ન રહે. એક પ્રસંગ જાણે જીવનનો, એક પ્રસંગ નર્મદના અંગત જીવનનો એવા વસ્તુસંકલનમાં મુખ્ય આશય છે નાટ્યસમતા સાથેસાથ તખ્તાલાયકી વિકસાવવાનો.\* મુખ્ય કથા—પ્રવાહના પ્રસંગોની દશ્ય સજવટ માટે સમયગાળો કાઢી લેવાના આશયથી રૂઝ બનતી આવેલી, વ્યવસાયી રંગભૂમિના બેવડા પડદાની તરફીબનું પ્રસ્તુત વસ્તુવિધાનના મામ્ય પેટે રમરમ થાય કદાચ, પરંતુ મહેતાનું સંકલન તત્વત, મૌલિક અને કલોચિત લાગવાનું, એ કારણે કે સામૂહિક તથા વ્યક્તિલક્ષી પ્રસંગોની ક્રમિક વ્યવસ્થિતિ દ્વારા સંઘર્ષાશિત નાટ્યતત્વની માવજત થતી આવે છે. નાયકપાત્રના જીવનકાળની અને નાટ્યસુષ્ટિની રસપ્રદ તાદશતા અર્થે ગોઠવાયેલા સૂરની બોલીનાં યાદો તથા લઠમુ લહેકા અને રમુજદંગત, નાયકરવિત કાવ્યપંક્તિઓનું પ્રસંગ-સૂઝ પ્રમાણે નાટ્યનિયોજન, સંઘર્ષીત તથા ગરબાનું સંકલન—આ તમામનું શૈલી-પ્રયોજન પણ આ ચરિત્રાત્મક સામગ્રીને મજબૂત દશ્ય અમરકારકતા અને રંગભૂમિ-જમાવટના લાભવિશેષને અનુલક્ષી તપાસવાનું રહેઈ

‘મજવતા’ નામની પાર્શ્વદર્શક ગ્રંથ; પૃ. ૩.

† ‘આ નાટક ભજવવા માટે દેખીતી મુશ્કેલીઓ ઘણી છે’ એવા કંતા મત મુખ્યત્વે ‘કપડાંવસ્ત્રોના ખર્ચ’ તથા ‘સંખ્યાબંધ માણસો’ (જાણે ૬૦) અંગે મજબૂત રહેશે; કૃતિની તખ્તાલાયકીના ઉપલક્ષ્યમાં ‘આ નાટક ભજવવું મને બહુ અઘરું’ નથી લાગતું’ એમ જણાવી તેઓ ભજવાણી અર્થે કેટલાક વ્યવહારુ સૂચનો આપવાનું ચૂંચા નથી.

મહેતાની મીલિકતાનો તેમ નાટ્યનિષ્ઠાનો વિલક્ષણ ઉન્મિષ જાણે નાટ્ય-ઉદ્ઘાટનમાં. નાટ્યારંભના પ્રવેશમાં નાટક ભજવણીની ચર્ચા વેળા લેખક સ્વયં રંગભૂમિ પ્રવેશ થઈ, નર્મદનાં લખાણોના આધારે તૈયાર કરાયેલા પોતાના પ્રસ્તુત નાટકની રંગભૂમિ-સ્ફુટાત ટાણે સુરુચિભંગના ઓછા હેઠળ નાટ્યલખાણમાં પોતે કોઈ કાપકૂપ સ્વીકારવા તૈયાર નથી એવું પ્રસંગોચીત તદ્દગત અર્વાચીનતા ખાતર તેમ સ્વમત-અમર્શન ખાતર રસપ્રદ લાગવાનું. એકંદરે, સંસ્કૃત, લોકનાટ્ય, ધંધાદારી તેમ જ અર્વાચીન નાટ્યપર પચનાં લાક્ષણિક પાત્રો, બહુવિધ મંતવ્યો અને શૈલીવિવિધતા ચેતક સમિક્ષણથી, આગળની રંગભૂમિનું આખું સ્વપર્યાપ્ત લાગનું લગુનાટક મહેતાની નવીનતાશોખીન મર્જનવૃત્તિનો તથા પ્રયોગશીલ નાટ્યરૂઝનો ધ્યોતક નમૂનો કહેવાય. તેમના રંગલાની નાટ્યોપક્રમતા તે તેની વિષયાવશ્યક ટીકાકાર 'ફારસ' પાત્ર તરીકેની તથા વસ્તુતનુની અળ ગમ્ભીરતા સભાળતા સૂત્રધાર તરીકેની મહત્વનો કામગીરી અંગેની. સામાજિકોની સંકુચિતતા તથા વિવેચકોની વિકૃતિ પરત્વે માર્મિક ટોણાં મારવાનો અને નર્મદીય વિચારશ્રેણીની અર્વાચીનતા દાખવી આપવાનો દ્વિવિધ નાટ્યહેતુ સિદ્ધ થયો છે સૂત્રધાર રંગલાનાં વાતચીત દર્શકોમાં. આમ સરવાળે, ચરિત્રાત્મક વિષયસામગ્રીના પ્રથમ જીવનનાટકમાં ઘણી રમપ્રદ શૈલીવિશેષતાઓ ગૂંથાઈ આવી જણાયે,

ભજવવા નિમિત્તે નાટક લખતા રહેવાની તેમની એકધારી શૈલી પરંપરામાં બંધી રીતે નવું ઉમેરણ તે ફ્રેન્ચ લેખક 'ચર્લેસ' ના 'ડમ્બ વાઈફ'નું ગુજરાતી રૂપાંતર 'મૂગી સ્ત્રી' (૧૯૩૭) \* સ્ત્રીની વાચાળતાનાં રમુજ પરિણામે આલેખનું સાત આઠ સૈકાથી જીવનું વસ્તુ કોઈ પણ માનવસમાજમાં સહેલાઈથી બંધ બેસે, પણ પારની સ્વભાવની આખાગ્રાહી બેફિકરઈ તથા પારસી ગુજરાતી બોલીની રમુજ વાચાળતા માથે આ હાસ્યપ્રચુર વસ્તુનો મેળ ગોઠવવામાં તેમણે તેની પ્રથમનો ચિત્તાતંતોતંત ચક્રસવાનું તાક્યું છે.

મૂગી સ્ત્રી અને વાચાળ સ્ત્રી એવા અવસ્થાબેદની હાસ્યોત્પાદકતાનો ખંજ વાળવા પ્રસ્તુત દ્વિઅંકીમાં પાત્ર—પ્રસંગ—સંવાદ એમ નાટ્યવિધાનનાં ત્રણે ઉપાદાનોનો અતિરેકભર્યા આક્રાશ લેવાયો છે, પણ તજજ્ઞ સ્થૂળ તથા ખડખડટ પ્રહમન નિમિત્તે વ્યકત થઈ છે સ્ત્રી પુરુષ સ્વભાવની સર્વસામાન્ય માનવીય નખજાઈ. વળી,

\* 'એ કૃતિને ગુજરાતીમાં ઉતારવા મન લગ્યાયું ૧૯૨૬માં, એલિફન્ટિન કૉલેજમાં ભજવવા માટે'. 'ફારસ-રન' (પ્રસ્તાવના); પૃ. ૧-૨. કર્તાએ જોણે 'ચર્લેસ' કીધો છે તે ઉપરાંત, આનોય ફ્રેન્સ ('મૂગી વહુને પરણેલા વરનું ફારસ') ની કૃતિ તેમ જ આશલી ડ્યુકનો, તખ્તનાં અનુલમી કરાયેલા અનુવાદ મહેતાએ લક્ષમાં લીધો છે.

આ કૃતિના ચિરંજીવી આકર્ષણનું કારણ અને અભિનયશોખીન સમાજેમાં સતત ભજવાના રહેવા માટેનું એકમાત્ર સ્વસ્થ તે આ બેકામ વાણીવર્તણૂકના આંતરયોજિતગુકત આવેખનથી આરંભ-અંત પર્યંત છવાઈ જતો ફારસ-રમ. આરમખુરશી વાચન વેળા ઉપલબ્ધ થતા શબ્દનિર્ભર સંવાદાગ્રિત હાસ્યનો મર્યાદિત આસ્વાદ નાટકની અનિપ્રશસ્તા વિશે નવાઈ ઉપજાવે કદાચ, પરંતુ રંગભૂમિ સન્મુખ ભેલી, મુક્તમનનો પણ કેળવાયેલો આભનય, યથોચિત મુદ્રાસંકેત નેમ જ ફારસ-ઉપયોગી સંનિવેશ અને નાટ્યમામગ્રીના વિવક્ષણ સહયોગથી એ ખેલાનું જોવા ન મળે ત્યાં સુધી આ બેનમૂન ફારસનું અતિરેકનિર્ભર પ્રલમ્બનપ્રાચુર્ય અથેષ માની શકાય નહિ. અંગ્રેજી રૂપાંતરકાર આશયે ડૂબકની માફક મહેતાઓ પણ સૂત્રધાર-અભિનેતા વગેરે ભજવણી વેળા અભિનય આતરેક અંગે પ્રચલિત આશંકા નહિ ધરાવવા જણાવ્યું છે ને આ અંગે, અભિનય વા રંગમામગ્રીની હાથવગી બની આવતી તરકીબ પ્રયોજતા રહી નાટકના લખાણમાં 'સજીવનના' લાવવાનો કર્તવ્યો અનુગ્રેધ પણ, અગમ્યે ત્યાં અકષપશિયિત રહેતા આવેશ ફારસ રમની જીણી જાડી ખૂબી વિકસાવવાની નાટ્યતાલીમના ઉપલક્ષ્યમાં વિચારવાની રહે. પ્રલમ્બન અંગેની અતિશયતા તથા અતિરેક મર્યાદાનો ભાવ ઉલ્લેખ નથી એમ નથી,\* ઊલટું એ અંગેના પ્રસ્તાવના નિદેશ માથે નેમણે 'મૂગી સી'ની ભજવણી પરત્વેના અતિશયોક્તિ તથા અસંભવિતતાના આક્ષેપોનો રદિયો આપવાની તક લીધી કહેવાય. હું હકીકતમાં, નાનાલાલના આદર્શના અનિચિત્રણ જેવું આ પણ માનવ સ્વભાવની વાસ્તવ ખામિયતનું ઈરાદાપૂર્વકનું અનિચિત્રણ ગણાય. છતાં ફારસપ્રકારના એક ઉત્તમ નાટ્યનમૂના પરત્વેના સાહિત્યિક પ્રત્યાઘાત અકારણ કદાચ એટલા માટે નહિ જાગે કે, વ્યવસાયી કૌમિકને અપ્રસ્તુત રાખીને હાસ્યરચનાના એકેક પ્રાશ્નિક પ્રધાન અપવાદ રાખીએ તો, બહુધા બોનક ગંભીર કૃતિઓમાં અટવાતી રહેલી ગુજરાતી નાટ્યરચિ હાસ્યરસ વા હારયાતિરેકના નાટ્યા સ્વાદ અંગે ઘણે અંશે વણકેળવાયેલી રહી હોય એમ જાણે. પરંતુ લગભગ છ દશકાની બહુધા હાસ્યવાચ્ય નાટ્યશીલોના ઈતિહાસ સંદર્ભમાં જ આ પ્રલમ્બનપ્રચુર-અભિનયપ્રચુર ફારસરચનાનું અને રચનાકારનું મહત્ત્વ સુગમ બની આવશે.

\* 'ફારસ-રમ'; પૃ ૬ તથા પૃ ૧૦.

હું 'એટલે કે' છું કે ફારસ. વાસ્તવદર્શન કે કંપનાદર્શો વસ્તુઓ એમાં આવવાની, અને તે અનિશયોક્તિ તથા રજૂ થવાની, કોઈપર વધારે પડતી અનિશયોક્તિથી પણ, અને આ કંઈ જાણે પશ્ચિમની રંગભૂમિ ઉપરથી ઉપાડી લાવ્યા છે, એમ માની એ તરફ સૂઝ ચણવવાની પણ જરૂર નથી. અનિશયોક્તિ તો ભરતખંડના કાવ્યવિવેચન ગ્રંથોમાં જાણીતો અલંકાર છે.

‘નર્મદ’માં અછડતી રહેતી રમૂજથી તનો અને ‘મૂંગી સ્ત્રી’માં આમર્શ દાખવતી પ્રલમન થી તનો પૂર્વ પરિચય મળે છે તેમની કારકિર્દી આરંભના ગાથાની લઘુ નાટ્ય રચનાઓમાં ‘પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૩૫)ની પ્રથમ શીર્ષકદા નાટિકા તથા છે જા ‘ક-પાણી’ની કાવ્યમય માવજત સિવાય, સંગ્રહની બાકીની છ કૃતિઓમાં ઉપહાસ ઉપાદાન વગેરે જિવાતા જીવનના અદુરિય મેત્રનો જિવો વાચવો ગમે તેવી વધક બોધક નાટિકાઓ મળે છે.

‘ધન્માન’માં લગનપ્રથા તથા સ્ત્રીપુરુષના જાતીય આર્થસૂત્ર વિશે મર્માંગી રમૂજ પીરમાઈ છે તે સ્થાનમાં આઠમાનેની લાગણ્યના પગલે નીચે કટાંગ છે ‘દેડકાની પાંચથેરી’માં, નરોબારી વહીવટમાં અનિષ્ટ વર્ચસ્વ ધરાવતા બંધારણવાદનો લક્ષ્યરેખક દૃષ્ટો તે ‘ધારાસભા’ અને અર્વાચીન લગનદેવછાની વ્યંગાત્મક દેકડીને ‘લગનગાગો ‘ત્રિધારાજી’એ સ્ત્રી પુરુષની પ્રકૃતિદત્ત સ્વભાવ મર્યાદાનું અર્થમય પ્રલત્ન અને સન્માનની ધર્મસત્કાશેની વિધાનક જડતાનો કઠણ વ્યાજ તે ‘સનાતન ધર્મ’. મહેતાના પ્રથમ સંગ્રહની ‘નાટકો’ નામ ઓળખાવાયેલી આ નાટિકાઓ પૈકી ‘દેડકાની પાંચથેરી’ તેમ જ ‘ધારાસભા’ વિષય નાવીન્યથી વિશેષ કટાંગમય માવજતના પ્રદાન સહન નોંધવાની રહેશે. કદાચ સૌપ્રથમ નાટ્યસુલભ બનતા આદિત્ય કટાંગ જેવા ‘દેડકાની પાંચથેરી’માં, નામી નાંખત સામરાના\* સ્વભાવ-સર્જનનો નીકટનો અને ઝીણવટભર્યો અભ્યાસ કરી તેમના વાદ વિવાદ તથા આગમ પ્રતિઆમેષની વચ્ચે ગૂંથણી દ્વારા ગભીર અને ગંભીર જણાતા સાહિત્યકારાની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ વિદ્ય માનવસહજ નબળાઈઓ દાખવવામાં તેમણે સ્વભાવસહજ રમૂજ અને નીકરતા નાથે જ, ફરિને પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહથી મુત નાખવામાં કોચિત સંયમ પણ દર્શાવ્યો ગણાય પરંતુ જેમ ‘મૂંગી સ્ત્રી’ને તેમ ‘દેડકાની પાંચથેરી’ને નિર્દેશ હાસ્યાસ્વાદ અર્થેની મન મોકળાણની મર્યાદા નથી નહીં એમ નથી કું

\* સામરા પાત્રસૃષ્ટિ આ વિજયશય વદ્ય નરસિંહરાવ દિવાંટયા, નાનાવાઘ કાવ, બ ક મકોર, અંગદશકર ધ્રુવ, કેથવરાય ધ્રુવ, લલિતજી તથા અરદેશર ખન્નદર કું આદ્ય ઉપહાસકાર એરિસ્ટોફેનિસથી માંડી ચન્દ્રવદન મહેતાની રમૂજવૃત્તિ પરન્વે, આ નાટકનું એક પાત્ર બનેલા બ ક દાકોરનો લાગણિક પ્રત્યાધાત.

‘અનુાવત પારલાનો અટ્ટહાસોપહાસો,  
અગર કવિ અરિસ્ટોફેનિસે તો વધાવ્યા,  
નથી રસ તદપિ એ શુદ્ધ કે શિષ્ટ ભ્રાતર,  
અપરસ રચનાના માત્ર રાને ડાખતર’.

ગવનત, એ પ્રગટ થયું ‘કુમાર’ (અંક ૧૯ ૭૦)માં અને બજવાયું સૂરત ખાતે ગોક કોલેજરના પ્રમુખપદ ઠઠા

નવા બનેલા મિનિસ્ટર ભાણભાઈ તે ન્યાય માગણી નિમિત્તે કેવળ ઊલટો અન્યાય પામતી પીડાતી અકળાતી પ્રજાનું પ્રતિનિધિ પાત્ર; માત્ર કોંટો વાગે અને તાત્કાલિક યથાર્થ સહત-ઉપચાર પામવાને બદલે ઈતર થળોજામાં ભાણભાઈ મૃત્યુ પામે એ પ્રતીક ઘટનામાં નાટ્યાર્થાધિક અભિવ્યક્તિ છે જાતિમંડળથી માંડી મંત્રીમંડળ સુધી વ્યાપેલા ‘કમિટીવાદ’ના દૂષણની, વીસમી સદીની વહીવટ વ્યવસ્થા તથા સરકારણની વિશિષ્ટતા બનેલી બંધારણનિષ્ઠાની વિકૃતિની હેતુપૂર્ણ કટાક્ષિકામાં પ્રત્યેક સારી વચારશોણી વા કાર્યપદ્ધતિને પ્રયત્નપૂર્વક બગાડી મૂકવાની આધુનિક ચેષ્ટા પરત્વે પણ મામિક ટકોર હોઈ ‘ધારાસભા’માં સમયોચિતતા—સાર્વત્રિકતા જળવાઈ કહેવાય. પાશ્ચાત્ય પરંપરાના સુદૃઢ એકાંકીબંધ વચે પ્રયામ કરવાની આ પ્રારંભિક નાટિકાઓમાં તેમ રખાઈ જણાતી નથી પરંતુ એકસ્થલાંકી યોજના, સંશ્લિષ્ટ-સુઘડ વસ્તુવિધાન અને કહેણના ચરમ ઉન્મેષ નિમિત્તે એકાંકી વિશેષણ ‘સનાતન ધર્મ’માં ચારનાર્થ થયું અવશ્ય કહેવાય.

નિરૂપણપદ્ધતિમાં જૂદી પડતી બાકીની બે રચનાઓ પૈકી સંગ્રહની પ્રથમ કૃતિ ‘પ્રેમનું મોતી’ની પ્રેરણાકૃતિ છે રોબ. કાવચી ટ્રેવેલિયન કૃત ‘Pearl Tree’; રાધાની કૃષ્ણભક્તિની ભાવસભર વિષયસામગ્રી, ગીત સંગીનનો સ્તોત્રપકારક સહયોગ અને દરશ્યક્ષમ સામિનય માવજત જેવા શીઘ્રિકસબના કારણે કદાચ એ યાજ્ઞની રંગભૂમિને ઉપકારક નીવડતું આવ્યું છે. કર્તાની જાણીતી ધણેલી કાવ્યકૃતિ પરથી નામફેર વગર રચાયેલું ‘કવ્યાણ’ ‘સંગીત કાવ્યમાં છે’ \* એ અડક રજૂઆત તેમ તેમના કવિ સ્વભાવ બદલ નોંધી શકાય.

આ રચનાઓમાં અંક વા દરશના પ્રયોજન વિશે વલ્લેખ તકેદારી રખાયેલી ન જણાય તે કદાચ તખ્તનાલાયકી અંગેના ઉત્સાહ ચિતાના કારણે. પણ આવા અંક પ્રવેશના નામકરણ વા નામફેરથી આ લઘુ નાટ્યકૃતિઓની વિષયસૃષ્ટિ પરત્વે ઘણે જાગે ફેર નહિ પડે. વગી, પરંપરાગત નાટ્યવિધાન બદલે આમાં જણાતું સ્પષ્ટ જુદાપણું તે આ અભિનયસુલભ લઘુ વસ્તુકૃતક, પ્રહમનોપકારક વિષયની પર્વદગી, વિષયમંજન તળવરી માવજત અને ઘાસ્યવેવિધ્યને સ્ફુટ કરતી સફાઈદાર સ્ફૂર્તિ અને ચંચલક સંવાદછટા. તમાજ, ધર્મ, માહિત્ય, સરકારણ એમ નવાં ક્ષેત્રના નવા વિષય તે કટાક્ષ અને કવિતા, વાંગ અને વિનોદ, પ્રહમન અને વિષાદ—એ નાવીન્ય નિરૂપણનું; એટલે પ્રથમ નાટકા-સંગ્રહમાં પણ તેમની મોહિકતા મોજી નથી રહી.

\* ‘એને શું નામ આપવું ? ગીતિકા, ગીત નાટકા, ઓપેરા, સંગીત નાટક, નાટિકા, ગીતાવધિ, ગીતા.....’

‘અખો, વરવહુ અને બીજા નાટકો’ તે બીજે મંચલ; પ્રથમની સરખામણીમાં તેમાં મોઠવ ભલે નહિ, પરંતુ લાખવ ઉપયુ ત થયું અવરય જણાયે. છ પ્રવેશના દ્વિઅંકી ‘અખો’ કરતાં પ્રવેશ વિતાના ત્રિઅંકી ‘આરાધના’નું ફલક સંક્ષિપ્ત કહેવાય, પરંતુ સૌ પેઢી મીથી સુદીર્ઘ ‘અખો’ની વિષય સુવિધા જોતાં, તેમાં ત્રિઅંકી નાટ્યનિયોજનમાં વિશેષ વ્યવસ્થિતિ જળવાત એમ લાગે; ત્રણ ત્રણ પ્રવેશોના બે અંક નહિ પણ વ્યાવહારિક-સાંસારીક જીવનની કટુતા એ અંક એક, ધાર્મિક જીવનની કટુતા એ અંક બે અને નિર્વેદ-વૈરાગ્ય એ અંક ત્રણ આમ ત્રિઅંકી વસ્તુસ્તબ્ધ સૂચવી શકાય. ‘આણલદે’માં અંકાયોજન છેક નથી, પરંતુ ત્રણ પ્રવેશનો એક એમ છ પ્રવેશી વસ્તુવિધ નમાંથી બે-અંકી માળખું ઉપજાવી શકાત. ત્રણ દર્શયોનું વસ્તુ-ફલક ધરાવતા ‘મન્ધ્યાકાળ’ને પ્રવેશ જેવા જેટલા અંકો ધરાવતા ‘આરાધના’ માફક ત્રિઅંકી કહી શકાય અથવા ત્રણ પ્રવેશમાં ગોઠવાયેલા ‘વર વહુ’ જેમ ‘એકાંકી નાટિકા’ કહેવાની વિકલ્પ-પર્મદગી પણ થઈ શકે. નથી દર્શય નિર્દેશ કે નથી અંક-ઉલ્લેખ, છતાં એકાંકીત્વમ આસ્વાદ્ય નાટ્યમુશ્લબ બન્યો છે ‘ધરીભર’ તેમ જ ‘ઈંદવલ ઈંદવલા’માં. અંક દર્શના આયોજનની અનિશ્ચયતા વિશે, પોતાની કૃતિઓની તખતાચાલકી વિશેની કર્તાની સ્વભાવમહજ સાવધતાની અને વિતાની ફરી પાદ કરવાની રહેાં ગીત, ભજન, સોરઠા કે પ્રાર્થના નિમિત્તેનો ગીત સંગીતનો રસોપચાર પણ રંગભૂમિ વિશે લખના રહેવાની પ્રેરણાનું જ પરિણામ. પરંતુ પોતાની કૃતિઓની, રંગભૂમિશક્તિના વિશે કર્તાપક્ષે દુરાગ્રહ પ્રવર્તે છે એમ તો નહિ લાગે; ‘ઈંદવલ ઈંદવલા’ને તેમની પ્રયોગવૃત્તિએ રંગ દીવા દેખાડ્યા હોવા છતાં, ‘ન ભજવી શકાય એવી નાટિકા’ એવું વિશ્લેષણ હોયું લેખક પોતે ચકાવી આપે છે!

વળી, તેમની રંગભૂમિવિષયક સભાનતા તેમના પ્રયોગશોખ કે નવીનતાપ્રેમ અંગે અવરોધક નીવડી છે એમ પણ નહિ કહેવાય. ચરિત્રસામગ્રીનું પાત્રપ્રધાન ‘અખો’, કલાચર્ચાનું રૂપકપ્રધાન ‘આરાધના’, લોકકથાની કાવ્યમય પ્રભુપ્રકથા ‘આણલદે’, કરમુના જીવનની ઐતિહાસિક કરુણકથા ‘સંધ્યાકાળ’, બાળસુલભ કલ્પનાભાવોની તરંગલીલા ‘ધરીભર’, રજવાડી વાતાવરણનું લગ્નનાટક ‘વરવહુ’ અને તમકાલીન જીવનનું નાટ્યછટામય પ્રસંગચિત્ર ‘ઈંદવલ-ઈંદવલા’—આવા વિષય તેમ જ નરૂપમુના વૈવિધ્યના કારણે ન્યાયત્વક રુચિને પણ ફરિયાદ કરવાનું શોડું રહે. મંચલની નાટિકાવિશેષ બે એ પૈકી ‘આણલદે’માં પાત્ર પ્રસંગના સુસંકલન સાથે વિવિધ પ્રાણભાવોનું સંઘર્ષણ મમાંતર વિકાસ પામતું રહી, સુખદ વસ્તુ-સમાધાન છતાં, નાટકાંતે એકાંકીત્વમ ઉત્કટ પરાકોટી સિદ્ધ કરી આપે છે. કરુણપ્રધાન એકાંકીઓમાં મહત્ત્વની ઠરણે તે ‘સંધ્યાકાળ’. વસ્તુના પ્રવેશ-



વિભાજન છતાં તેમાં સ્વલક્ષી સજંગસૂત્રતા અર્જાકિત અને આરોહપ્રધાન રહેતી આવે છે કેમકે ભૂતકાલીન દુષ્કૃત્યો તથા નૈતિક સ્ખલનના વર્તમાન પરિપાક દ્વારા કરુણની નિષ્પત્તિ અર્થે સતત કરુણા કેન્દ્રસ્થ સુરેષ પાત્રચિત્રણ ચરત્વે લક્ષ અપાતું છે. પ્રસૂપ-શૃંગારનાં દૃશ્યોની મનોરમ ભાવવાહિતા, ગીત-સંગીતસુલભ રસલક્ષિતા, ઈતર નાટ્ય-ઉપકરણથી વધતી રહેતી દૃશ્ય અસરકારકતા જેવી વિશેષતાના કારણે ‘આસુલદે’\*ને રંગભૂમિ-આદર મળ્યો ખરો, છતાં નટની અભિનયવિષયક દ્રષ્ટિ તથા દક્ષતાની, પ્રધાનતથા અભિનેયાર્થ બનેલા અને કેવળ કરુણાનિર્જર ‘સંધ્યાકાળ’માં જ વિશેષ તાવણી થાય. કલાશોખીન અભિનયપ્રવૃત્તિના મંગળાચરણ તેમ સ્વકીય કારકિર્દી પ્રારંભ અર્થે લખાયેલું ‘અખેર’ તે બીજા વિલક્ષણ ગુજરાતી કવિનું વિશિષ્ટ ચરિત્રનાટક. અખેર, દેવશે, આસુલ તથા કરુણા પાત્રાલેખમાં આકર્ષક-સજીવ રંગો પૂરી આપતી અને બહુવિધ મનોભાવો કે ભાવોદ્વેકની રસવાહિતા સ્ફુટ કરી આપતી નાટ્યલક્ષ્ય ભાષાછટા આ બીજા નાટિકાસંગ્રહની શૈલીવિશેષતા કહેવાય.

‘ભજવણી નિમિત્તે નાટ્યલેખન’ પરંપરાનાં નવાં બે બાળનાટકોમાં આના પાવલોવાના જદું ઈ લીંગવીના નૃત્ય પરથી સ્ફુરેલું તે ‘રમકડાંની દુકાન’ અને રવીન્દ્રનાથના ‘ઝાકઘર’ની ભજવણી નિમિત્તેની પ્રેરણા પરથી રચાયેલું તે ‘સંતાકુકડી’ (૧૯૩૭). આ બે પૈકી, બાળભોગ્ય રમકડાંજાત, બાળસહજ કંપનાનું બુદ્ધિસંચાચાનું પ્રેમાળ કેન્દ્રસ્થ પાત્ર, ગીત સંગીત તથા નૃત્યનો સરળ રસોપચાર વગેરેથી યથાર્થનામી બાળભોગ્ય બનેલા ‘રમકડાંની દુકાન’ દ્વારા બાળનાટકના નવા પ્રકારની સફળ ઘાટી બંધાઈ ગઈ. આથી ઊલટું, બાળમાનસને સમભ વપૂર્વક સમજવા મધ્યમ-સમજતા તથા સ્વર્પસૂઝ મુજબ જીવનવિકાસલક્ષી શિક્ષણ આપતા છદ્ધવેશી ઓચરગ્રેન્ડા (ભૂતકાળમાં ‘કંઈક વિદ્યાપિકારીઓના ઉપરી’)\* અને સોટી મારની વ્યક્તિત્વ ગૂંજાવાતી જડ શિક્ષણ-પદ્ધતિ અપનાવતા

\*મિથાણી સંપાદિત ‘રમકડાં’ (ભા. ૫)ની ‘ચેતુજને કાંઈ’ નામની વાર્તા પરથી તૈયાર કરાયેલી આ નાટિકા સંગ્રહોટની ‘ઔચાક્ર સંગીત નાટક અકાદમી’એ ‘ચેતવને કાંઈ’ નામે ગીત સંગીત અભિનય બહેલાવીને સફળતાપૂર્વક ભજવી.

ફુસુલ વિદ્યાપિકારી જોડા સીવવાન્યે વ્યવસાય અપનાવે એમાં કોઈને કંઈ અપ્રતીતિકર જણાય તો આ ઉદગાર છે : ‘એ પણ એક કગ્ગ છે ને ? અમલદારી છોડી, પછી જનજાતના ધધા શીખ્યો, છેવટે આ જ મને ગમ્યો.’ (પ્ર. ૫; મુ. ૫૫.) એ વસ્તુ-રજ્જુઆત મૂળે તો કેળવણીવિષયક અતંત્રતાના વિષયાનુસંધાનમાં નાટ્યાર્થસાધક નીવડી ગણાય. એમાં પુસ્તકિયા કેળવણી વિ. કામ મહિમાનો સંકેત જોઈશું ?

નિર્દેશ પંડ્યાજીના પ્રતિસ્પર્ધી પાત્રાલેખમાં સંકોચનો રહેનો ભાવ સંધર્ષ, આઘાત અળંપામાં અટવાતા વિદ્યાર્થી દીપકના તથા મોરારના મૃત્યુમાં ઉપલબ્ધ થતી વિષાદમૂલક તેમ વિપયસ્ફોટક પરાકોટ્ટી અને કેળવણી તંત્રની નિષ્ફર અરાજકતા અને દષ્ટિશૂન્યતા તથા કોઠાસૂઝ હયાઉકલત ધરાવતા નિષ્ઠ શિક્ષકોની ગૂંજળામણ અને નિરાધારી પરત્વે વિચાર કરતા કરવાનું કર્તાનું નાટ્યગત સહેતુક ગભીર વચાર્ણા-આવા નાટ્યનિયોજનથી 'સંતા કુકડી' કેમ જાણે ચન્દ્રવદન મહેતાના ઉત્તરાર્ધકાળના સમાજજીવનનાં સમસ્યા નાટકનો આણસારો દાખવે છે એ સાથે, શાળાજીવનને સ્પર્શતા પાત્રો-પ્રસંગો, સરસ્વતીનું માનુષ્ય અને મોરારનું બાળવાત્સલ્ય તથા રમન રામ, ભજન-ગીત વગેરેથી સતેજ થતી આવતી કલ્પનારંગી સૃષ્ટિ દ્વારા બાળસુલભ અને અભિનયમુગ્ધ આવિષ્કાર અવશ્ય થયો જણાય છે આમાં નાટ્યવૈવિધ્યના ખેડાણની શક્યતા ચીંધાઈ તે આ બે, બાળનાટકના વર્ગની કૃતિઓનો પદાર્થપાક; કિશોર માનસ તથા કેળવણી સમસ્યા ચમત્ક્રમ સમજાવવાનો નિષ્ઠા પ્રવાસ એક પક્ષે અને બીજા પક્ષે વિદ્યાર્થી-રજભૂમિની નાટ્યરુચિ તેમ જ અભિનય તાલીમનો મોકો સાચવવાનું પ્રયોજન તે મહેતા કલ્પમનું સાદૃશ્ય.

'ભવભૂતિ, વાલ્મીકિ, તુલસીદાસ, દ્વિજેન્દ્રચાવ, ભાદુરી વગેરેના સંસ્કારો વડે ધડાયેલ' તેમની પ્રથમ પૌરાણિક કૃતિ 'સીતા' (૧૯૪૩)માં નાટ્યવસ્તુ છે 'એક કરતાં વધારે દિવસ લંબાય તેવા મોટા નાટક દ્વારા જ થઈ શકે' તેવું, પરંતુ મહેતાએ આ દ્વિઅંગીમા 'ટૂંકામાં ટૂંકી રીતે ...તખ્તા પર લાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.'<sup>૧</sup> એટલે મૂળ પ્રેરણા છે તખ્તાની; છ પ્રવેશના નાટ્યનિયોજન પરત્વે પણ તેમને વિશિષ્ટ અભિરુચિ હોવી જોઈએ ! શીર્ષક ઉપલક્ષ્યમાં, 'અનન્ય કારુણ્યમૂર્તિ' સીતાને નાવિકાપદે જોવા માગનાર વાચકને 'વિસ્મય અવશ્ય થવાનું કેમ કે, વસ્તુવિધાનમાં સાદ્યંત મહત્ત્વ જળવાયું છે ધર્મકર્તવ્ય તથા પ્રણયનિષ્ઠાની દ્વિધા વચ્ચે અટવાતા સમના પાત્રનું, વસ્તુનિષ્લેષક પ્રથમ પ્રવેશનો અંતિમ ભાગ તથા સમાપન પ્રવેશનો આખરી ભાગ એમ આરંભ-અંતનો નજોવો ઉલ્લેખ સીતાના વિજ્ઞાત્રુ પાત્રના સ્નેહજીવનની કરુણતાને નાટ્ય ન્યાય આપવા અવશ્ય અપૂરતો લાગવાનો. આ પૈકીના સમાપન વેળાના મહત્ત્વના પ્રવેશની સીતાના આગમનની તથા ભૂમિ પ્રવેશની ઘટનાથી વિશેષ ઉદ્ધવ મળે છે નાયકપાત્ર રામ અંગેના કરુણા ચરમ

† પ્રસ્તુત નાટકની સર્જન પ્રેરણા તે '૩૮ની મેટિકની કતલ વેળા ગુજરાતની શાળાઓની કર્તાની પ્રવાસ મુલાકાત દરમિયાન તેમને સાપડેલા કંપાવનારા અનુભવો જુઓ: 'પદાર્થપદ' નામની પ્રસ્તાવના.

§ પ્રસ્તુત અવનરણ 'સીતાસકલ્ય' (નામની પ્રેરણા) માંથી

ઉન્મેષને એટલે, શીર્ષકદા નામિકા અને કર્તાનુપ્રિયપાત્ર વસ્તુગૂંથણીમા નૈમિત્તિક પાત્ર  
વા નાટ્ય-ઉપાદાન પૂરતુ મહત્ત્વ ધરાવતુ જણાયે

મીતા નિમિત્તે લખાયેલા 'સીતા'મા એ પાત્રવિશેષની થયેલી આટલી અવગણના  
અવગણીએ તો, હૃદયની સુમેશળ તેમ જ પ્રભુવાદ લાગણીઓ અનિચ્છાએ, વિવશતાથી  
ડામી દઈ ગુરુ આજ્ઞા માથે ચઢાવી, સીતાત્યાગ, શબ્દકવધ, અશ્વમેધ યજ્ઞ તથા ત્રિયપાત્રની  
અગ્નિપરીક્ષા જેવા વસ્તુતત્ત્વના મહત્ત્વના પ્રસંગો પાર પાડતા રહેવા છતાં, હૃદયવિદારક  
મનઃમતાપ નોતરતાં રામના પાત્રરૂપમા તાદ્યત છવાતો આવતો ભાવવાદો વિષાદ  
હૃદયસ્પર્શી અવશ્ય લાગવાનો ઉગ્ર વિષાદ અનુભવના આ પ્રેમી રાજવીના પાત્રાલેખ  
વિશે ટેજેડીના ઝમનસીબ નાયક જેવો કોઈ સ્વભાવોર ઉપયુક્ત છે કે કેમ તે વિચારવુ  
રનપ્રદ બને ખરુ જોકે રાજ્યધર્મનુ અત્યાગ્રહપૂર્વક કર્તવ્યપાત્રન કરાવતા અને એ રીતે  
રામના આચાર પ્રણેતા બનતા વસિષ્ઠનુ વર્ચસ સ્વીકારુ એ નાયકનો લાગણીવિવશતાનો  
સ્વભાવદોષ નહિ કહેવાય જિવદ, દુરજપારતનો અત્યાગ્રહ તથા ગુરુ આદર નાયકની  
સુજનતા અને સુચરિતતા સાથે સુખગત સ્ત્રી, પ્રજાપરાયણતાના મહાયેલા ગુણવિશેષના  
અનુસંધાનમા પાત્રમાતૃત્વની અગતતા જાળવી રાખે છે, હૃદયવર્મ તથા રાજ્યધર્મની  
દોષારમાન મન સિંહિની ઉત્કટ સવેદના સ્વભાવ બ્રિહ્પતી રોકતા અને નાટ્યાસ્વાદ  
સંગેરી આપે છે એ વધારામા વસિષ્ઠની કર્તવ્યજડતા સામેના રામના સાયત પરતુ  
નિરર્થક ભાવનાવિશેષમા\* અવ્યક્ત રહેલી નાટ્યમયતા અવિષ્કાર નથી પામી એમ  
નથી સીતા પરિત્યાગે ગમ સ્વભાવની નિષ્કુરતા પેટે પડકારે છે જરત, ડું નિષ્પાપ સારી  
પ્રત્યે લમાભાવ દાખવવાનો મેલો 'રાજ્યધર્મ' પ્રેરણા છે વાલ્મીકિ†—આમ, રામ અને

\* 'એ શાસ્ત્ર રામને ત્યાજ્ય છે ગુરુદેવ લમા કરા બહુ-સુહન કર્મ, ધર્મકારણિ  
નામે ધણુ ય અણગમતુ પણુ કર્મ આજ્ઞાનુસારી રામ ! લોકાનુરજક રામ ! ના, ના, મારાજી  
આ તર્પ નહિ થઈ રહે.' (અ ૨, ૬, ૪, પૃ ૪૯)

‡ 'બસ બસ, રઘુવર, માટે કઈ જ સાબળવુ નથી હું તો છુ એક અલપ માનવ  
બુદ્ધિવાદની આટીધૂટીમાં મને રસ નથી રઘુર્નદન, રાઘવ, તમે નિર્દય છો, નિષ્કુર છો  
આપ્તજન માટે હૃદયમા લવલેશ નાથ કરુણા નથી' (અ ૧, ૬ ૧, પૃ ૧૬)

† 'કર્તવ્યવિવશતા ! રામ કર્તવ્યને પધિ જઈ જડ અને સ્મહીન બનેરી તમારી  
બુદ્ધિને જાગ્રત કરો, હૃદયના ભાવો સકોરો ગુરુદેવ વસિષ્ઠ ! એક વાત જાણુ છુ  
ક જગતમા પ્રેમનુ સામ્રાજ્ય સૌથી સબળ છે રામભદ્ર નીતા જેવી નિષ્પાપ નતીને  
લમા આપવાનો તમારો રાજ્યધર્મ હતો. એ કર્તવ્યપથથી તમે ચૂક્યા છો' (અ ૨,  
૬ ૬, પૃ ૬૭ ૬૮)

વિશેષ તે વસિષ્ઠ પરત્વે પ્રતિસ્પર્ધી બની આવતી આ પાત્રયોજના મહત્ત્વની કેવળ એટલા માટે નથી કે એમાંથી વિશેષાક્રિત સૂક્ષ્મ નાટ્યોચિતતા ઊપસતી આવે છે, વિષાદજનક ઉપચય છતાં, નાટ્યસ્થ ભાવસુષ્ટિર્નુ બુદ્ધિગ્રાહ્ય સમતોચન મળે છે તે પણ આ પાત્રવિરાધ અંગે

સીતા-સહચાર અંગેની ઝંખનાની ઉત્કટતા, વસિષ્ઠના અન્યાગ્રાહ પરત્વેના અનુગ્રહ વિશેષની આદરશીલતા, રાજવીસહજ દ્વિધા તથા પ્રણયીસહજ આત્મપીડન, શબ્દક તેમ જ શુદ્ધી નિમિત્તેની કર્તવ્યજડતા, કર્તવ્યનિષ્ઠાના પરિપાકની કરુણતા, પ્રજાપરાયણતા કે રાજયધર્મ નિમિત્તેની આજીવન વિશેષવેદના, લવ વિશેની પિતૃસહજ હૃદયવિવશતા, સાદ્ય ત સાક્ષી અને સંબંધિત પાત્ર બની રહેવાનો મનઃસતાપ તથા મૂર્ચ્છા પ્રસંગની અસહાયતા તેમ જ ભૂમિપ્રવેશ વેળાની નિશ્ચલ વેદના એમ સમના પાત્રાલેખ વિશે આકર્ષક રંગપૂરણી કરી આપતી આ બહુવિધ ભાવાભિવ્યક્તિથી પ્રમુખપાત્ર સમ વિશે એટલે કે નાટક 'સીતા' વિશે સવિશેષ સાહિત્યતા ઉપયુક્ત થઈ ચકી જણાય છે સંસ્કૃત લક્ષુની પાત્રદ્યોતક તેમ જ વાનાવરણપોષક સંવાદભાનીની વાચિક અભિનયછગ તથા કાવ્યરંગી છટ વિવિધ વિષાદભાવોની રસનિષ્પત્તિ અને અર્થસાધકતા અંગે ઉપકારક બનતી આવે છે

જીવનના વિવિધ સેત્રોમા નાટક નિહાળતા-ચોધતા રંગભૂમિરસિયા નાટ્યકાર પોતાની આજીવનપ્રવૃત્તિ વિશે નાટક લખે એ સ્વાભાવિક હોવા છતાં, ગુજરાતી નાટકની વિષય પરપરાના અનુસંધાનમા તથા ખુદ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના ઇતિહાસ-ઉપલક્ષ્યમા 'ધરાગુર્જરી' (૧૯૪૪)ની વિશેષ નોંધ લેવાની સ્થેયે, વિષય નાવીન્ય ઉપરાંત વિશેષ તે વળી એમા વ્યક્ત થતા મૌલિકતામૂલક આવિષ્કાર બદલ.\*

તેના રચનાવિધાનની ઉલ્લેખનીય ખાસિયત આ—૧૯૫૧ના અમદાવાદમા પ્રવર્તતી અન્યાયી સૂબાગીરીનો તાદશ ચિતાર આપતી સામાજિક રાજકીય હાલતી કટાક્ષિમા તે 'યુગલીખાર' અને ભારતમાના મોગલશાસનના સમયકાળનો ઇતિહાસવિષયક કરુણ પ્રસૂષકિસ્સો તે 'રૂપમતી'. પારિભાષિક રીતે બંનેને આતર-નાટકો તરીકે ઓળખાવી શકાય આ ગોણતનુના મૂળ વસ્તુતનુ સાથે વિષયસ્ફોટક રીતે અંકોશ મેળવી લેવાયા છે

\* 'આ કૃતિ અમુક એક જ રચનાપ્રકાર, કે અમુક એક જ આકૃતિ પર રચાયેલી નથી, પરંતુ ભિન્ન ભિન્ન વસ્તુ પર સાથે સકળાયેલી છે 'મડપમુદૂર્ત' ( વાક્ષત્વિક પ્રસ્તાવના), પૃ ૭

એ વિશેષતા કર્તાની નાટ્યસૂઝની. ઉપલક દ્રષ્ટિએ કોઈને અન્યુક્રિતપ્રકૃત વા વિષયેતર લાગે તેવી સ્વપર્યાપ્ત નાટિકા ‘યુગલ્લીખોર’નું વિષયમાળખું ગોઠવાયું છે વહીવટી અરાજકતા વિશેનું, એટલે રંગભૂમિની ઉન્નતિ અર્થેના વ્યક્તિ પુરુષાર્થ વિ. રાજ્યશાસનના હસ્તક્ષેપના મુખ્ય વિષયની નાટ્યાર્થપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ થતી આવે છે એ તો ખરું જ, પણ વિશેષમાં, આ આંતરનાટકની ભજવણીનો પ્રસંગ પોતે, પ્રગતિરોધક રાજવહીવટના પ્રતીકપાત્ર કોટવાળના પરાજયની નિમિત્ત ઘટના બની રહે અને રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષની ભાવના ઝીલતું નાયકપાત્ર ઓઝા ગુર્જર તથા એ પ્રવૃત્તિ અંગેનું પ્રેરણાપાત્ર ધરા જીવનકાર્ય અંગે પરસ્પર વધુ નજીક આવતા થાય એવો નાટ્યવિકાસનો મોકો પણ મળેતાએ સાચવી લીધો છે. રંગભૂમિના નવનિર્માણનો સ્વપ્નદષ્ટા-પ્રણયી રાજકારણી દાવ સફળતાથી ખેલી બતાવે—એટલે જીવનનાટક ખેલી બતાવે !—એવું વિવિધરંગી અને આકર્ષક તથા અભિનયસભર પાત્રચિત્રણ અને ‘યુગલ્લીખોર’નું અસરકારક-માહિતીપૂર્ણ દર્શયતત્ત્વ આ તખ્તાના તખ્તાનુકૂળ નાટક માટે ગીણ નહિ કરે. નાટ્ય પૂર્વાર્ધમાં મુખ્ય રહેતી સંસ્કાર-વાર્તાની ઓઝા વિ. કોટવાળની ગૂંચનો ઉકેલ મળે છે ‘યુગલ્લીખોર’ દ્વારા તેમ નાટ્ય-ઉત્તરાર્ધમાં ઓઝા ધરાની પ્રણયવાર્તાનું સમાપન જળવાય છે ‘રૂપમતી’ દ્વારા. પ્રણયભગ્ન ધરા રૂપમતીના પાઠમાં અંદર ભજવાતા નાટકના આખરી દરમ્યાં જે ધોળી લે એવી કરુણતમ પરાક્રોડી નિમિત્તે રંગભૂમિ તથા પ્રણયના બંને વસ્તુતંતુનો એકમાથે ઉપચય મળી રહે એવી વસ્તુગૂંથણી મળેતાના નાટ્યકસબ પેટે અનન્ય ગણાય કદાચ. એટલું ખરું કે વસ્તુપૂર્વાર્ધના ત્રણ પ્રવેશો દરમિયાન ઓઝા-ધરાના પ્રણયભાવોનો પૂર્વોલ્લેખ થતો રહ્યો હોત તો આકૃતિક સૌષ્ઠવ તેમ જ કરુણની રસનિષ્પત્તિ અંગે અસંતોષનું કારણ રહેત તો પણ ન જોવું. આમેય વ્યક્તિવિશેષ ઓઝાની સરખામણીમાં પ્રેયસી ધરા નિર્જીવ અને નૈમિત્તિક પાત્ર લાગ્યા કરવાની, પરંતુ રંગભૂમિ-ઉત્થાનની પ્રેરણામૂર્તિના પ્રતીક તરીકે વિચારતાં, રંગભૂમિનવનિર્માણ (ઓઝા ગુર્જરનું જીવનકાર્ય) અંગે પ્રતિરોધ (કોટવાળ ભૂપસિંહનો સત્તાવિશેષ) તથા પ્રેરણા (ધરાની અભિનયદક્ષતા તથા યાત્રિક સુવિધાની રંગભૂમિ) એમ રૂપકરૂપે વિષયસાતત્ય વિશેષ રોચક લાગવાનું.

‘ઓઝા ગુર્જર’કોણ એ સવાલનો જવાબ હું શો આપું? \* એવો પ્રશ્ન પોતે જ પૂછી લઈ, નાટ્યકાર વ્યવસાયી રંગભૂમિક્ષેત્રના વિલક્ષણ ભેખધારી તથા અભિનયકોવિદ અમૃત કેશવ નાયકની કારકિર્દીના અણસાર-ઉલ્લેખ કરતા જણાય છે, પરંતુ નવી

ઉદારતામાં પ્રકૃતિસહજ—પતિસહજ નમજાઈ નિમિત્તે કોઈ પ્રત્યક્ષ—પરોક્ષ આત્મવંચના કેળવાઈ છે કે કેમ, શાદ્ વને કે—શાદ્ વનું ?—બાળક જણી આપવાની શિખીની ઊલટ નેપારી મારફત કોઈ વિજતીય અનુપિત જોર દાખવતી યાજ છે કે કેમ અને પિતા થવાની અને શિખીને જ એ બાળકની જનેતા બનાવવાની શાદ્ વની 'હિંસ' વિશે કેવળ બાળસુલભ જાતીય નિર્વેપતા છે ખરી ?—આવી મનોવિશ્લેષણાત્મક ચકાસણી વિનાનું માનસઅંધારણ અને પ્રસંગનિયોજન સ્નેહસંબંધના વસ્તુઅંધની કંઈક શિથિલ સંપિઓ કહેવાય આ વિલક્ષણ પાત્રત્રિપુટીના અંતરંગનો વિશેષ-વિગત પરિચય કરાવાયો હોત તો આ અપ્રતીતિજનકતા ઓછી થાત કદાચ, અને એથી લાભ મળત વિષયસ્ફોટનને.

વિષય-માવજતના પ્રસ્તુત સ્વરૂપ પરથી પણ એમ તો છેક નહિ કહી શકાય કે આ અપવાદરૂપ જોવા મળતા અને કદાચ અસાહજિક લાગતા મનોવલણ અને મનઃસ્થિતિ તથા તત્પ્રેરિત વાણી-વર્તનના નાટ્યનિયોજનમાં કર્તાની નેમ સામાજિક નીતિ-તંત્રને હયમચાવી મૂકવાની છે. ઊલટું, રૂઝ નીતિવિકૃતિ પરત્વેના કર્તાના ઉગ્ર પ્રત્યાધાત તંત્રને હયમચાવી મૂકવાની છે. ઊલટું, રૂઝ નીતિવિકૃતિ પરત્વેના કર્તાના ઉગ્ર પ્રત્યાધાત પેટે જાણે સ્ફુરેલી વસ્તુઅંધીમાં નીતિ મોકળાશ અને માનસિક સ્વાસ્થ્ય અંગેનો ઉલ્ટે આગ્રહ કેમ ન હોય? વળી વીસમી સદીની વીસીથી આવિષ્કાર પામતા થયેલા પરંપરા-પ્રણાલી સામેના સ્પષ્ટ વક્રતૃત્વભર્યા પ્રગ્નાર્થવાદનો પ્રબળ અને પ્રતિનિધિ આવિર્ભવ પણ એમાં શોધી શકાય; એટલું જ કે આ અર્વાચીન નાટ્યકારે અભિનય પાત્ર-વિભાવના તથા અપ્રચલિત પ્રસંગનિર્માણ જેવા નાટ્યનિયોજન વડે એ નાટ્યાવિષ્કાર સ્પષ્ટથી બનાવી મૂક્યો છે. એ સ્પષ્ટતા અંગે તેમના ભાવપૂર્ણ રાંવાદો પણ નોંધવાના રહેશે. પરંતુ, તેમની પૂર્વેનાં સાહિત્યિક નાટકોની યાકય વા વાચ્ય (Readable) લક્ષણથી જિલટા પ્રકારની અભિવ્યક્તિ તાકતી અભિનેશાર્ય વાગ્છતા સતેજ કલ્પકતા વિનાન, જાતનુગતિક અભિરચિવાળા વાચકને કાં તો મૂંઝવે, કાં તો નિરાશ કરે. અર્વાચીન નાટ્યશૈલીમાં 'ઉક્તિઓની શરૂઆતમાં અભિનયસૂચન સામાન્ય રીતે કરવામાં આવે છે... :ઓ..... આમાં નથી કંઈ' એટલે આ ભાવપ્રચુર ઉદ્ગારો, અર્થપૂર્ણ રાંદિખત વાક્યઅંદો

• 'આકૃતિ' (પ્રસ્તાવના), પૃ. ૫. આમાં ફરી વાર તેમણે સૂત્રધારનાં દાશિણ્ય-સહયોગ પરત્વે વિશ્વાસ દાખવ્યો છે. 'ત્રણ વાક્યોની ઉક્તિ હોય, એમાંના કેટલાક શબ્દો પણ ખાસ આરોહ અવરોહથી વર્તાઓછા ભાર મૂકી બોલવાના હોય ત્યાં કેટલી સૂચનાઓ

પાત્ર-પ્રસંગ અનુસાર સ્વકીય નીતિ મોકળાશ સ્વીકારતા આ નાના સંસારની શીર્ષકદા નાધિકા ચિખરિણીની વાત્સલ્યસભરતા સમક્ષ ત્રિવિધ પુરુષ-સ્વભાવના પાત્ર-પ્રયોજનથી મુખ્ય લાભ થાય છે અર્થપૂર્ણ નાટયાત્મકતાના બીજાએપણ અંગેનો, ઉદારમના ખેલદિલ, મિત્રનિષ્ઠ પત્નીનિષ્ઠ, શિશિત-શીર્મત સુજન તે ધવલ; ઈર્ષાળુ, વિધવાંપટી, નિર્દય-નફરુટ દુર્જન તે કલંકીનાથ; તરંગી, ગુણદુર્ગુણમુક્ત, બાળસહજ અને સ્નેહભાકુળ તે શાદૂલ—સીના અંતરંગની બહુવિધ અભિવ્યક્તિ સાધતા, શિખી સાથે સંકળાયેલા પતિ, મિત્ર તથા સ્નેહીના પાત્ર-આયોજન દ્વારા ઉદ્ભવતી નાટ્યક્ષમતાને સ્ફુટ કરવા પ્રસંગપ્રચુર નાટ્યરીતિને બદલે તેમણે લગ્નસ્થ તથા લગ્નેતર સ્નેહ અને દેહસંબંધના પરસ્પરવિશેધી ભાવોના આસેહ અવરોહ પ્રત્યે લક્ષ કેન્દ્રિત કર્યું જણાય છે; પાત્રાલેખ વિશે એ દ્વારા ઉદ્ભવતા જીવંત આકર્ષણ ઉપરાંત ચોંકાવતી લાગતા નાટ્યવિધ્યને જો ઔચિત્યયુક્ત ઓપ મળતો થાય છે એ એનો લાભવિશેષ.

બાળસહજ મુગ્ધતાથી સ્ત્રી-સહચાર અને વાત્સલ્યહુંફ અંખતા શાદૂલ જેવા બાળક પુરુષની પાત્રવિભાવના તથા ધવલ જેવા પુરુષાત્મનીન પુરુષનો પાત્રાલેખ ગુજ્જારતી નાટકમાં જોવા વાંચવા મળે છે પહેલી જ વાર, પરંતુ કેન્દ્રસ્થ ઘટનાના સંચલન અંગે નાટ્ય અગત્ય મળી છે કલંકીનાથને. એ પાત્ર પ્રથમ દષ્ટિએ ખલનાયકની પરંપરાનો ડાંપટી નમૂનો લાગે કદાચ, પરંતુ કર્તાની નાટ્યદષ્ટિની મદદ પણ એમાં આવી મળી જણાયો. અંગત જીવનનું નીતિ-દોર્બલ્ય ઢાંકવા ચોવટિયા સમાજના દંભપરસ્ત નીતિ-આગ્રહની દેડદારી લઈ ફરતો કડાંકી આમ એક નવતર પ્રતીક પાત્ર ઠરવાનું. શિખીનો વિશુદ્ધ સ્નેહ માણના શાદૂલ તરફથી તેને પોતા તરફ વાળી એ દાંપત્યપરાયણ નારીને દેહોપભોગ અર્થે સ્ખલિત કરવા તત્પર થયેલા મિત્રદ્રોહી કડાંકીનાથ, નાટકોતે શાદૂલને દૂર કાઢી, એ સ્નેહપાત્ર નિમત્તો નાધિકાના જીવનમાં જનનીભાવ પત્નીભાવ અંગે ઉદ્ભવેલી વિલક્ષણ કટોકટીની કારુણ્યમૂલક પચકોટી સિદ્ધ કરી આપે એવા ઉપચયોચિત આલેખન દ્વારા નાટ્યકારે આ નાટ્યોપકારક પાત્રને બીબાંકાળ ખલનાયક બનવામાંથી ઉગારી લીધું જાણે. નીતિશ્યુત કડાંકીમાં સૂચવાયેલી બાહુજનગત નીતિવિકૃતિ અને શિખી ધવલના વ્યક્તિ જગતની ખેલદિલી પ્રેરી—કદાચ વિવેકી પણ ખરી—નીતિમોકળાશના આત્પતિક વિશ્વગત વિરોધના પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષથી મહત્વનો લાંબ થાય છે તે ઉપલક્ષ નજરે કેવળ લાગતી ભાવનાસુષ્ટિની અર્થસભરતા અંગે શિખી શાદૂલના દેહસંબંધનો ધૂનકજનમ જેવા પરિણામનો વિચાર કરતી વેળા પ્રથમ વિચાર કરવાનો રહેશે મિકાનો તથા નાટ્યસંદર્ભના; છતાં પાત્રના વિચાર વર્તન અંગે કેટલાક રહે એમ કદાચ ન પણ બને. ધવલની સાધુતા -





અને ગતિસૂચક ભાવસૂચક શબ્દોમાં ભાવકને રસ પરિતોષ મળે તો કેવળ રંગભૂમિ-સન્મુખ અને ભાવોચિત આરોહ-અવરોહ તથા સામિનય ધ્વનિનિયમન દ્વારા જ મહેતાના અભિનેયાર્થ નાટ્યવિધાનની આ શૈલી-લાક્ષણિકતા વિશેષ નોંધવાની રહેશે તેમાં મળી રહેતા સાહિત્યિક તથા અર્વાચીન નાટકના શૈલીભેદ વિશેના સૂચક નિર્દેશ અંગે.

લગ્નપ્રશ્નનું તેમનું પ્રથમ લાંબું નાટક તે આ ‘પાંજરાપોળ’ (૧૯૪૭) હિંદુ સમાજ-જીવનના અનિચ્છલગ્નનો, ઘરસંસારનો ‘ઘણો ગૂંચવાએલો, અપભ્રષ્ટ બનેલો, માઠાજટિલ અને વિકટ બનેલો કોણે’ નાટ્યબદ્ધ કરી મળેતા ફરી વાર જાણે દેહસંબંધ વિશે મોક્ષની પ્રમાણિકતાનો આગ્રહ દાખવવા માંગે છે. પડખું પાનું નિભાવી લેવાની દાબિક દાંપત્યવૃત્તિને બદલે ‘...બે જીવ રાજી તો રાજી! પછી લગ્ન ક્યાં વચ્ચે આણવું ?’\* એવી વિશિષ્ટ અને નિર્ભીક ખુમારી દાખવતી નાધિકા જ્યોતિ લગ્નવિધિનો લગ્નસંસ્થાનો છેદ ઉગ્રવી, વિક્કપ પેટે ‘ઘણી ધણીઆણી’ તથા ‘વર વહુ’ જેવા ચલણી શબ્દો-સંબંધો વિનાનું, કેવળ મનમેળ તથા સ્વેચ્છાપૂર્વકના ઔદિક સહજીવન પર ગોઠવાયેલું, ‘પાંજરાપોળ’ જેવું સ્વેચ્છામત્ત નામ ધરાવતું પોતાનું નાનું વ્યક્તિજગત સ્થાપે છે. ‘તમે કહેશો કે આ અનાચાર છે. હું કહું છું કે અહીં આપણી દુનિયામાં આપણી અડતલી ‘પાંજરાપોળ’માં આપણે પ્રામાણિક છીએ’† એવા ખુમારી વિશ્વાસથી જીવતી અને નીતિની સ્વકીય સુખ-પરાયણ ધોરણે ચકાસણી કરતી આ નવી નારી મુનછીની થયી કે આ પૂર્વેની તેમની શિખી કરતા બિન્ન અને બજવાબોર લાગવાની ત્રણ કે ચત્તાર મુરતિયા છતાં જ્યોતિ પોતાનો સુખી ગૃહસંસાર ગોઠવી શકતી નથી એ તેના સ્નેહઉત્સુક સીજીવનની ઉગ્ર કટોકટી નૈતિક બંધન તો હીક, ઇચ્છાવર અંગેની વિવિત્ર મુશ્કેલી છે તે આ—ધિતાની સહળી મિલકત મેળવતા સોલિસિટરની પસદગીના મુરતિયાને પરણવાની કાનૂની જોગવાઈનું બંધન. પરંતુ આવી લગ્નગૂંચ નિમિત્તે, લગ્નસ્થ કે લગ્નેતર જીવનમાં કેવળ પ્રેમને પ્રાધાન્ય આપતી અર્વાચીના લાગણીપોષિતા દ્વારા જીવનધ્વંસ તો ચાની નોતરે, તે કેવળ બુદ્ધિભ્રમ વડે કર્તાની ‘શું કહું’ . . . વલ્ગોરિટી’ માં પણ ભાગ્યે જ ખૂંપે. એટલે આવી લગ્નભીંસમાં સાવ સ્વસ્થ રહી, કેમ જાણે કોઈ સીસુલલ હાંપકલત વાપરતી હોય તેમ, પૈસા તથા ઔદિક સુખસગવડ મેળવી લેવા દેહના ‘ઘણી’ તરીકે નવરંગકુમારને અને દૃઢવની સ્નેહભૂખ સંતોષવા ‘વર’ તરીકે પ્રેમજનને સ્વીકારી તે જાણે પોતીકો લગ્નાદર્શ અથવા તો લગ્નવ્યવસ્થા ઉપજાવી લે છે. બે પુરુષ સાથેનું આ સહ-લગ્ન કેવળ સ્વાર્થબુદ્ધિપ્રેરિત છે એમ પણ નથી. નાની બહેન છાપાના વિદેશ

\* અ. ૩; પૃ. ૯૮.

† અ. ૩; પૃ. ૧૦૭.

ખાતેના શિક્ષણની, પોતાના બાળલગ્નના પતિ લાલભાઈનાં છ છોકરાંના પોષણની પ્રેમાળ પ્રેમજના સમાજવાદી આદર્શને પુરસ્કારવાની અને પ્રેયશી માની 'લાડવા' આવતા કેસરીસિંહના આર્થિક પ્રોત્સાહનની જોગવાઈ—આમ નવરંગકુમાર સાથેના દેહલગ્નથી મળતી પિતાની મિલકત વડે તે ચતુર્વિધ લક્ષ્ય સિદ્ધ કરે છે જાણે ! સ્વહિત-પરહિત પર સ્થાયેલી તાકિદ લગ્નયોજના પ્રચલિત રીતે અનૈતિક ખરી કે કેમ એમ વિચારવાનું મન થયા વિના રહેશે નહિ.

વિનય વિવેકના પાશાન્ત્ય આદર્શાનુસાર જીવતા નવરંગકુમાર લગ્નપૂર્વેની 'અન્ડર સ્ટેન્ડિંગ' પ્રમાણે પ્રેમજ જ્યોતિનો સ્નેહસહચાર માન્ય અવશ્ય રાખે છે; પરંતુ, ભલે પતિદ્રોહની અનૈતિકતા વિનાનો, પણ એ કૃત્રિમ જીવનવ્યવહાર અર્વાચીન સ્ત્રીત્વની નિર્ભીકતા નિખાલમતા સાથે સુસંગત કેમ બને ? 'ધણી'—'વર'નો એકસાથે સહચાર-લાભ માણવા મેળવવાની મુક્તિયુક્ત યોજના વિશેની, ભય-આશંકા નિમિત્તે ઉદ્ભવતી આત્મવંચના અને લાગણીવિષયક કૃત્રિમતા અનિચ્છા-લગ્નના 'રંગડ'ના વિકૃતિ-દુઃખ કરતાં ઓછું વિપાદજનક નથી એવી ચત્તાનતા તે જ્યોતિની પ્રયત્નપૂર્વકની સ્વસ્થતાની અને આ વિધિષ્ટ નારીપાત્રના આવેશની પસંદગી પરંતુ, સ્નેહસંકિતના કટોકટીસૂચક મોકા પર એ નવી નારી ભાંગી પડતી નથી એ તેના વિશુદ્ધ સ્વત્વના કારણે. ઉઘાડી અનીતિથીય વિશેષ નીતિ પર લાગતી આ આત્મવંચના ટાળવા વિકલ્પો નથી એમ છેક નથી. પ્રેમજ સાથે ભાંગી છૂટવું એ એક ઉધાગે અને પ્રચલિત ઢબનો—નાટકી પણ ખરો—ઉપાય; બીજો વિકલ્પ તે એકને ઢાંકવા બીજી લગ્ન તરફીબની યોજના. છાયા પ્રેમજ દેખાડવા ખાતર પરણે તો નાની બહેનના પતિ સાથે નિઃશંક વાતાવરણમાં જીવી લેવું. પરંતુ, કેવળ પ્રામાણિકતાપૂર્વક મહાજીવન જીવવાના જ્યોતિના આગ્રહ સાથે આવા કોઈ પગલાઈ પાત્ર-સાતત્ય ન જળવાય એમ બને. કાનૂની માર્ગનો પણ એક વિકલ્પ છે, પરંતુ નવરંગ જ્યોતિને લગ્નજીવનમાં પરસ્પર દુઃખ ઉપસ્થિત ન થાય ત્યાં સુધી એ ઉપાય પણ ન-કામનો. માટે જ, નવરંગ છાયા વચ્ચે જન્મેલું આકર્ષણ કે પોતાને પરણવાની પ્રેમજની છેવટની તૈયારી જ્યોતિના પ્રણયવ્યવહારની ગૂંચના ઉકેલ માટે ઉપકારક બની નથી જણાતી. આમ, તેના સ્નેહજીવનનો 'રંગડ' ફકિલગ્નના કળેડાના 'રંગડ' કરતાં વિશેષ જટિલ બન્યો છે તે નીતિ તેમ જ કાનૂન અંગેની મર્યાદાઓ નિમિત્તે એનો સ્વયૂગપ્રેરિત ઉકેલ તે મનમેળવાળ અને ઘરભંગ થયેલાં સીપુરુષો લગ્નનું પ્રચલિત નામ પાડ્યા વિના સ્નેહજીવન માણી શકે તેવી 'પાંજરાપોજ'ની એક સ્વપર્યાપ્ત વ્યક્તિજગતની સ્થાપના; એ જ નાટ્યવિષયની સમસ્યાનું સમાપન.

બાળલગ્ન, વિધવાવિવાહ કે કળેશ, જેવા ગતાનુગતિક લગ્નાનુષંગિક પ્રશ્નોને બદલે સમગ્ર લગ્નસંસ્થાની આમુલ્યાગ્ર ચર્ચા કરતાં નાટ્યવિષય માટે, આપનાવાયેલી શૈલીમાં નથી તો મુનશીપૂર્વેના નાટકોની લાગણીશીલ અતિકરુણતા વા મુનશીનાં સામાજિક નાટકોની સાદ્યંત હાસ્પરસિકતા જ્યોતિના લગ્ન-રંગ્ય પરવે 'સ્લેજ' ડસી, જરા ગ્લાનિ અનુભવી' તેમણે જાણે સારકં ભાવે પૂછ્યું છે. 'એને પ્રહસન કહીશું ?' પરંતુ એવા ફૂટ વર્ગીકરણ કરતા 'પાંજરાપોળ'ને ગભીર હજવા નાટક ( Serio Comedy ) તરીકે વિચારી શકાય કદાચ

વસ્તુવિધાનમાં પ્રધાનપદે રહેતી જ્યોતિના પાત્રાલેખમા લગભગ સાદ્યંત સ્વસ્થતાના નિરૂપણ છતાં તેના અંતરગમાં સજવળતા વિષાદનો અસુખાર, ઉપલક રીતે સુખદ જણાતા નાટ્ય-સમાધન પર્યંત મળતો રહે છે એટલે તત્વત તેનો નાટ્યાવિષ્કાર ગભીર લાગવાનો આમ, પ્રસ્તુત નાટ્યબંધમા સ્મરણ થવાનું એકાદ પશ્ચિમી વિચાર-પ્રેરક મમસ્થાનાટકનું નાવિકાના વિષાદમૂલક તથા અર્પપૂર્ણ પાત્રાલેખને પુષ્ટ કરતા, આમ તો તેના લગ્ન રંગ્યમા ક્ષણો આપતા નૈમિત્તિક અને ગૌણ પાત્રો એક વા બીજી રીતે હાસ્યપ્રેરક અવશ્ય લાગવાના લગ્નજીવનના નિષ્કામ "કામ"ના બેઠા ઉપહાસ જેવા લાલભાઈ, પ્રણયના લાગણીવેગના વ્યગ્રવિનોદ જેવો કેમરીસિંહ, વૈધવ્ય વિકૃતિના ઠઠા જેવા લીલીમાથી લીલામામા, તથા ભૂરાકાકા ભૂરીફોઈ; નાણામૂલક તેમ જ પધાદારી લગ્નાચારના માર્મિક કટાક્ષ જેવા કાળાભાઈ પાશાભાઈ, એક પક્ષે આ સ્નેહભાવ તથા દેહસંબંધની વિવિધાવસ્થા દાખવતાં વિકૃતિ પાત્રો અને બીજે પક્ષે લગ્નસ્થ વા લગ્નેતર સહજીવનના સુખનો સ્વસ્થ આગ્રહ દાખવતી નાવિકાનું પ્રકૃતિનિષ્ઠ પાત્ર, એટલે વિષય સ્ફોટ તથા નિરૂપણ હેતુ એમ બેવડી દષ્ટિએ પરસ્પરવિરોધી પાત્રયોજનાથી આ ગભીર-અગભીર રચનામાં શેષક નાટ્યાસ્વાદ મળતો થાય છે આધુનિક સમયની જીવન સમસ્યાની નાટ્યાભિવ્યક્તિ અર્થે મુનશીએ જેમ 'કાકાની શશી' દ્વારા તેમ મહેતાએ આ 'પાંજરાપોળ' દ્વારા ગુજરાતીમા લગભગ વસુન્ધેશ્વરેલા Serio Comedyનો નવો નાટ્યપ્રકાર જાણે પોતાની ઢંગે ચકાસી બતાવ્યો. એમા પરપરાગત પ્રસંગપૂરણી વા નાટ્યનિયોજનની ફૂટ વા શાસ્ત્રીય વ્યવસ્થિતિ કે ગતાનુગતિક નાટ્યમયતા શોધવાની રહેશે નહિ પરંતુ, કેવળ નાવિકાના એક પાત્રમા કેન્દ્રિત થયેલું અને એકાદ અપવાદ સિવાય\* બહુધા સમગ્રીતએ વહેતું વસ્તુ વહેણ ચર્ચાપ્રધાન સમ ચાનાટકની વિષયા ભિવ્યક્તિ નાટ્યસુલભ અવશ્ય કરી આપે છે

\* અ ૩, પ ૮૭ પ્રસ્તુત પ્રસંગમાં, પોતાની નાની બહેન છાયા પોતાના પતિ નવરખને આકર્ષી શકે છે એ હકીકત જ્યોતિમા, પોતાની આકર્ષક અંગેની અશક્તિ વિશે અસતોષ જન્માવે છે

સર્જક માનગને સતત મૂંઝવતી રહેલી લગ્નસમસ્યાનું નાટ્યાર્થ સાધક નિરૂપણ કર્યા છતાં તેના ઉકેલ પેટે 'મનુ ભગવાન જાણે, હમ ન જાણે !' જેવી સમતિયાજ વિનોદવૃત્તિ દાખવતા નાટ્યકાર, જ્યોતિના પ્રામાણિકતા અંગેના આગ્રહના વિચાર વ્યવહાર દ્વારા તેમ જ લગ્નમર્બપના નામકરણ વિનાના ગમજ સ્નેહ પર નભતા મહજબનના 'પાંડવધોળ'ના વિલ્લખ દ્વારા રૂઢિચુસ્ત માનસને વા દાખવસર્બપ્તી દાંબિકતાને આધાર પલોચાડવા માગતા હોય તો તે વ્યાપક અર્વાચીન બંડખોરી તેમ જ વ્યક્તિગત બુદ્ધિનિષ્ઠ સમૂહવૃત્તિ સાથે સુસંગત ઠરવાનું સમસ્યાનાટકના વસ્તુવિધાનમા આમેય તે નાટ્યાંગભૂત વિષય-પ્રશ્નના કોઈ તૈયાર ઉકેલ કે બેધડક સલાહ અંગે ભાગ્યે જ સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળવાનો વસ્તુતઃ જ્યોતિની અને એ રીતે નાટકની નાટ્યકારની મુખ્ય નેમ, પડખું ધાનું નિભાવી લેવાની લાગણીશીલતામાથી કે 'આજના લગ્નોમાં દેખાતી . શું . . . ? વડજેદિટી'માથી પરણ્યાએ કે પરણનારે સ્વન્વ કેજરી, સ્વસ્થ ગમજ દાખવી નહજવનાને મુખપચાત્ત્વ બનાવવા અંગે રચનાત્મક માર્ગદર્શન આપવાની છે એવું તારણ દુરાકૃષ્ટ નહિ લાગે, કેમ કે કર્તાએ નાટ્યારભ વેળા જ વસ્તુના ભાષ્ય જેવી 'જૂના નાટકમાની એક લીટી' કેમ જાણે આ લગ્નનાટકના નાદી પેટે ઉતારી છે .

'લગ્ન તે શું ગમજે છે ખેવ સાહેલી !'

કારકિર્દી આરંભ વેળાનાં બે નીચલા-ઝરીબ થરના નાટકો અને છેલ્લા બે શ્રીમત-ઉપલા થરના નાટકોથી ઊઘટ મધ્યમવર્ગીય તમાજ વાતાવરણમાં જોઈવાયેલું 'માત્રમરાત' (૧૯૫૫) તે મુદ્દા તર અર્થપ્રધાન સમાજદત્તવનાના સંદર્ભમા બદલાતા-બદલાયેલા લોકચાર અને મૂલ્ય પરિવર્તનનું નાટક—અથવા આ ઉત્તરાર્ધમાં કર્તાની વિશિષ્ટ મન સ્થિતિ દાખવતું હળવું ગંભીર સમસ્યાનાટક

પોસાય નહિ તેવી લક્ષ્મીલાવૃપતા, પ્રાતઃપદ્ય શોખ તેમ જ આડબર ઘેલછા જેવી મધ્યમવર્ગીય અને સ્ત્રીસહજ સ્વાભાવ ખાસિયતોનું પ્રાંતનિધિપાત્ર તે કુન્દા કોઈ પણ પ્રકારના ગૌરવ વિના, પુત્રને શ્રીમત પુવતીના ઘરજમાઈ તરીકે જોઈવવાની પેરવી કરતી, પુત્રીને માટે નિર્માલ્ય પણ પનાટ્ય જમાઈ મેળવવા ચાર ચાર બનાવટી જન્માતરો ફેરવતી અને પારકાનાં પોપાક-ઘરેણાથી શ્રીમંત દેખાવા મથતી નાવિકાના વર્તનની કૃત્રિમતા તે કુટુંબની આર્થિક—માનસિક અસજકતાનું મૂળ કારણ પરતુ જેમ પેગા પ્રતિષ્ઠા અંગેના તેના વ્યામોહનો નથી ઉપલાસ દર્શાવાયો, તેમ તેની અર્થલાલસા અને દંભ વિકૃતિની કડુભતા પણ નથી આવેખાઈ હળવા-ગંભીર

નાટકોની વિશિષ્ટ સૂઝ શૈલી પ્રમાણે આમાં પણ તેમણે સુખદ વિષયસમાધાન પ્રયોજ્યું છે જાણે. ગામડાની જમીન જંગીર સંભાળતો, લોકોપયોગી પ્રવૃત્તિ પેટે નાટકમંડળી ચલાવી કાર્પરતતાનો મનભર આર્નદ માણતો વિનાયક અને બાહ્યાડંબરનાં પારકાનાં ઉપાદાનો પર અવર્તનથી કેવળ સુખાળવી ચંચળતાની અનુષ્ઠિતથી પીડતી કુંદા—દિવેર ભાભીનો આવો વિષયોપકારક પાત્રભેદ તે પ્રચલિત નાટ્યવિધાનથી અજગા તરતા સમસ્યાપ્રધાન નાટ્યજાંધની વ્યાવર્તક ઘાણમુક્તતા. છતાં, કુંદાને અનુભવી યોજાયેલા ધનુભાઈ વિનાયકના સંવાદોમાં નાટક સીધું ચર્ચામાં અટવાયું લાગ્યે ખરું, પરંતુ સ્વભાવ સૂઝ અનુસાર નાટ્યસૃષ્ટિને નિર્ણક ગંભીરતામાંથી ઉગારી લેવાનો તેમણે સફળ પ્રયાસ કર્યો છે એ પેટે સંજ્ઞ સંધાનો મીઠો પ્રણય કલાક, ચતુર વંપક તથા લલિત-મંદાનું ‘સોશલ’ અને મીઠી પારખી બાનીમાં પીરસાતી દાદીબાની અનુભવી રમૂજનો ઉલ્લેખ કરવો પડે. અર્ધગર્ભ પ્રજનનાટકની અપેક્ષા રાખનાર વાચક, મધ્યમવર્ગને કોરી ખાતા અર્જુનસત્ત્વની સાંપ્રત જીવનની બળતી બાળતી સમસ્યાની આર્થિક રાજકીય-મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયછણાવટ વાંચવા—જેવા ન મળી એ નિમિત્તે થોડો નિરાશ થાય એમ બને; પરંતુ તખ્તનાનુકૂળ નાટ્યસકલનની મર્યાદા જાળવી, હાંસલેર અર્થશાસ્ત્રીય ઉકેલ દર્શાવી આપવાની વા વાદ વિચારસરણીનો અનુસાધી પુરસ્કાર કરી લેવાની લોભામણી વૃત્તિ પરત્વે દાખલેલો સંયમ વિષયસંદર્ભમાં અર્થસૂચક કેમ ન હોય ? સામ્યવાદપ્રેરિત વર્ગવિહીન સમાજરચનાની કેળામે હરપ્રેરિત ‘વાલો જામડે’ની ફરમાયુ ધોષપણાના આત્મનિક વિકટપો જતા કરી વિનાયકના પાત્ર દ્વારા અમલી બનાવાયેલો શ્રમપ્રધાન સ્વાવર્તબી, સ્વપર્યાપ્ત સંતોષી ગ્રામીણ જીવનનો, નાટ્યવિષયાનુસાધાનમાં ગોઠવાઈ જતો બુદ્ધગમ્ય ઉકેલ અર્થશાસ્ત્રીય હો વા ન હો પરંતુ વાસ્તવની જતી મધ્યમવર્ગીય જીવનસ્થિતિ પરત્વે એ સામાજિકના મન વિશે વિચાર પરંપરા અવશ્ય જગાડ્યો—ઉકેલને નહિ પણ મુખ્યત્વે સમસ્યાને કેન્દ્રમાં રાખતી શૈલી માટે આ સિદ્ધિ અપૂરતી દરજે નહિ, નાટ્યવિષયના સમસ્યાસ્વરૂપને તેમ પાત્રસ્વભાવને સ્ફુટ કરવા કાર્યસાધક નીવડતી તેમની સંવાદછટાની વાર્તાલાપ-લઢણ એ પણ એક ગોણી શૈલીવિશેષતા.

સાંસારિક આર્થિક પ્રશ્નોની છણાવટ પછી સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નની વ્યાપક વિષય ભૂમિકામાં ગોઠવાયેલું તેમનું છેલ્લું નાટક ‘સોનાવાટકડી’ (૧૯૫૫) આ ક્રમમાં ઉલ્લેખવુ ઠીક પડ્યો. રાજકીય પ્રજનરત્વના આધારરૂપ ગુજરાતની ગ્રાસ્કૃતિક અસ્મિતાના નવા ઉદ્ભવેલા પ્રશ્નોનો ઈતિવાસ સંદર્ભ ગ્રામીણ, સામુક સિદ્ધસજની ગુજરાતના નવોત્થાન અંગેની મહત્ત્વકાંક્ષાની નુષ્ઠિત-અનુષ્ઠિતનાં બીજા અને ફળશ્રુતિમાં નાટ્યકારે વિષય એકમ ગોઠવ્યો

છે. અસ્થિતા સ્વપ્નના વિષય-સ્ફોટન અર્થેની મહત્ત્વની આજ્ઞા બે—સંઘર્ષમૂલક વસ્તુમાંડણી તથા 'ગભૂમિપ્રવૃત્તિની પશ્ચાદ્ભૂમિકા.

નાટ્યાંગમૂલ ભાવનાનું પ્રતિનિધિ પ્રસ્તુત્યુગલ્ય ગોન-રસેન્દુ તથા સોનની અભિનેત્રી મા ચામુક એક પક્ષે, બીજા પક્ષે સદ્ગુણોર, સત્તાલોખીન અને કામલોગુપ શેકત્રિપુટી તથા તેમનાં સાધન બનતા મધરા તેમ જ દલા દલાવની કાર્યસાધક પાત્રગેટી: એ જાણે, મહેતા પણ પાત્ર-પ્રસંગજન્ય સંઘર્ષાક્રિત નાટ્યાત્વાદ સ્ફૂટ કરી શકે છે તેની પ્રતીતિ; પરંતુ આમૂલ અવનતિના નાટ્યચિત્ર સાથે વિશેષ સંગત અને રુચિકર નીવડે છે તે તે આ નાટ્યગામત્રી પરછે. ગેઠવાયેલી ભાવનાઓની આંતરિક અથડામણ, ગોન-રસેન્દુના સંસ્કારી અસ્થિતાના ગૌરવ સામે મેદાને પડતી સ્વાર્થાન્ધ-રૂપલાલચુ શેકિયા-ત્રિપુટી સમક્ષ તત્કાળ નિર્ભજ લાગનું નિર્ભજ પ્રજાજીવન જ અંતે બળવત્તર તથા વિજયી નીવડવાનું તથા દુષ્ટ હેતુ અને કૂર આચરણ દાખવતા મદદનીશ દલાલો જેવા વ્યક્તિજૂથનો રાસ થવાનો એવો અર્થનિર્દેશ નાટકની ઘટનામૃષ્ટિ વિશે વિચારભાર પ્રયોજી આપે છે. વળી, અગત્યની સંસ્કારપ્રવૃત્તિના 'ગભૂમિસેત્રમાં જામેલા એકલચ્ચુ વ્યવમાયી વર્ણસ સામે કેવળ ઝિદાદિલી અને સહયોગથી નાટ્યરત બની રહેતા કલાલોખીન બળનાઘર્ષણ દ્વારા તેમણે કેવળ પાતચીતનો વિષય બની ગયેલી ગુજરાતી રંગભૂમિની વ્યવસાયી અવનતિના નિર્ણાયક કારણની અર્ધપૂર્ણ નાટ્ય માવજત કરી તે પણ તેમની રંગભૂમિ-રક્તનો જ પ્રતિષ્ઠાપ. રંગભૂમિ વિષયક અસજકતા અંગે 'ધરાગુર્જરી'માં રાજ્યથાસનને જવાબદાર ઠેરવ્યા પછી, 'સોનાવાટકટી' માં તેઓ સમાજહિતેથી પ્રવૃત્તિના અનિષ્ઠ બળ તરીકે નાટ્યનિર્દેશ કરે છે ધનિકોની વ્યવમાયીવૃત્તિનો અને માધિકીભાવનાનો અસ્થિતાની સમસ્યાના ઉકેલ નિમિત્તે ભૌગોલિક સીમાય કે પ્રાદેશિક અસ્થિત્વને રાજકારણી બુદ્ધિ છટાપૂર્વક પ્રાધાન્ય આપવાને બદલે તેમણે પ્રજાના સંસ્કારપ્રસાર તેમ જ સાંસ્કૃતિક ઉત્થાનને સર્વોપરી મહત્ત્વના ઠરાવ્યા છે; એ અતિ-અર્વાચીન નાટ્યવિચાર, નાટ્યવસ્તુની સંઘર્ષમૂલક વ્યવસ્થિતિ તથા સુગમ તખ્તાલાયકી અને વિશેષમાં કદાચ રંગ-ભૂમિવિષયનું નાટ્યચિત્ર—એમ ઉત્તરાર્ધનાં વિચારપ્રેરક તથા સમાજજીવનને લગતાં નાટકો પૈકી પ્રસ્તુત કૃતિ વિશિષ્ટ પરિપક્વતાની સૂચક બની શકશે ખરી.

કારકિર્દી-આરંભથી લગભગ સાતત્યપૂર્વક જળવાતી આવેલી સૂનીલી પ્રયોગશીલતા અને ગુજરાતી નાટકને વિકાસોન્મુખ કરતા રહેવાતી તદગત ઝંખનાનો ઉન્મેષ વિશેષ તે 'રંગ ભંગર' (૧૯૫૩)ની રેડિયો નાટિકાઓ રેડિયો રૂપક અંગેની તેમની પોતાની

વિચારણાના માર્ગદર્શન\* મુજબ વર્ગીકરણ ગોઠવનાં ‘ગભાંચર’, ‘વલાચો અને વલાલી’, ‘નર-નારી’, ‘ખૂન’ તથા ‘અમલ, ઉર્વશી અને ઠાકુરજી’ ‘નાટક’ તરીકે અને ‘સોન’, ‘પ્રભાત ચાવડો’, ‘અમરદ્જી’, ‘મુઝફ્ફર શાહ’ તથા ‘એચ. એમ. આઈ.એસ. બેંગાલ’ ફીચર તરીકે ઓળખાવી શકાય, પ્રથમ પ્રકારના કેવળ કપનાકાપી ‘નાટક’ની સરખામણીમાં બીજા પ્રકારના ‘ફીચર રૂપક’ની પાત્ર પ્રસંગની સામગ્રી છે ઐતિહાસિક, પરંતુ તેમાંની ઘટનાસૃષ્ટિ દંતકથામાં ડહોળાયેલી હોઈ, ઓછુંવત્તું ‘કાવ્યનિક વાતોનું સાંધણું’ અનિવાર્ય બન્યું હશે તે નાટ્યમયતા નિમિત્તે.

સજીવારોપણની પદ્ધતિએ, પર્વત કે નદીનો ઇતિહાસ મહિમા આત્મવૃત્તાતની શૈલીમાં આલેખતા ‘વિજયમિત્ર’ ‘જિરીગુડ જિરનાર’ તથા ‘અત્રગુખા ગરસ્વતી’-‘મીમાંસા’ માં કર્તાએ વિગત-ચર્ચા જતી કરી કેવળ નામોલ્લેખ કર્યો છે તે ‘ઝિક્કુમેન્ટરી’ દસ્તાવેજી રૂપક તરીકે મૂલવવાં ઠીક પડશે. આમ, એકાંત્રીની પેટા નીપજ જેવા આ અદ્યતન નાટ્યસ્વરૂપની તેર નાટિકાઓમાં ત્રણ મુખ્ય પ્રકારે સહજબુદ્ધિથી આલેખાયેલા જેવા મળશે. કર્તાના આ પ્રથમ રેડિયો-નાટિકાસંગ્રહમાં ઊપર સાચશે તો તે વિષય-વૈવિધ્યની નહિ પણ તંત્રાંતર પહેલાંપેલા આયોજન-કસબની, રેડિયો-નાટિકાના સમિપ્ત રૂપકમાં વસ્તુનિર્માણન અંગે સ્થળ કાળની કેટલીક સુવિધા કરી આપતા પ્રવક્તા પાત્રની યોજના, કેટલીક નાટ્યમયતા ઉપતાવી આપતી પીઠ જખકાર ચૈત્રીની અલભાવણ, શબ્દનું અર્થલક્ષિત્ય-માધુર્ય તથા સ્મરણી નાટ્યછટા બોલાવના સીન-સંગીત રૂપકના પ્રયોગ-ખેડાણ જેવી રેડિયો નાટિકાની શૈલીવિશેષતા પરત્વે મહેન ક્ષમ ફરી વળી નવી એમ લાગવાનું આમ છતાં આયોજનની લાક્ષણિકતા અને ‘નર-નારી’, ‘એચ. એમ. આઈ. એસ. બેંગાલ’ તથા ‘ખૂન’નો ઉલ્લેખ કરવાનો સહેલો, વળી સંગ્રહમાં નીરન બની જાય તેવી ઇતિહાસવિષયક સામગ્રીનાં ત્રણ દસ્તાવેજી માધિયોપરુદ્ધ રૂપકો અને નાટ્યમય સમપ્રદતા ખીલી આવી હોય તો તે પણ નિરૂપણ-કસબની સ્મરણનીના કારણે.

એકાંત્રીની લગભગ સઘળી નાટ્યારમ્પકનાઓ સ્વીકાર્યો આ હુનુન નાટ્યપ્રકાર કેવળ કપકતા કે સ્વયંદેહ્યતાએ તરે રહે અવરો નથી; રહે સાહિત્યિક વિશેષતાથી વિશેષ તો ચર્ચિત્રક અંતરંગી કલ્પના આ અદ્યતન કરે કલ્પ ઉપરૂપકની સિદ્ધહસ્તતા અને મુખ્ય અરેસા સ્વેચ્છા પ્રયોગબુદ્ધિ, નાટ્ય-રસ અને માધ્યમ સંગંધી સાવધતાની અનિર્ણવ રીતે અંગી વળી પડે છે એ કલ્પ કાલમાનની મર્યાદાના ઉપલક્ષ્યમાં, અન્યથા જરૂર સંકેત વસ્તુરૂપે અવરો નથી.

\* ‘ઝીઓ-નાટક-રૂપમીન્ટરી’ ફિલ્મ-૨૦૬ પૃ ૬૧૦.

રસરુચિથી ઉપયુક્ત થતો રુનિશ્ચિત વિષય-એકમ કુશળતાપૂર્વક ગોકવવામાં તેમણે આ એકાંકી આકારની નાટિકાઓમાં સરસતાથી અર્થસાધક લાઘવ\* અવશ્ય પ્રવલ્નસિદ્ધ કરી બતાવ્યું કહેવાય.

નાટ્યસ્વરૂપના લક્ષણવિશેષ જેવી દશ્યશ્રમતાથી વંચિત રહેવા રેડિયો-રૂપકના લેખકે અર્થ-સાધકતા, ચિત્રાત્મકતા તેમ જ ધ્વનિમયતા અર્થે સંનિષ્ઠ શબ્દોપાસના કરવાનું આવશ્યક મનાયું હોઈ રૂપકકારનું નાટ્યકાર્ય અવગ્રહેતી તો વાણીસાધના બની રહે છે. રેડિયોપ્રસારિત રૂપક તથા આરામખુરશીએ બેઠા એકલદોકલ શ્રોતા સાથે સજીવ અને રસ્રવશી ભાવસંબંધ બાંધી આપે છે તે આવા શબ્દસામર્થ્યની ઉદ્દિપ્ત થતો આવનો વાચિક અભિનય. પ્રસ્તુત ભાષિત અંગે પણ મહેતાની નાટ્યનિ પુણતા સફળ રહી કહેવાય એ રીતે કે પરિપક્વ ભાષાછટા, અર્થવાણી નાટ્યલક્ષણ, કવિસાહજ વાણી વિવેક અને સુધક સંવાદ-લખાવટનો મેળ મળી રહેવાથી સંગ્રહની મોટા ભાગની રેડિયો-નાટિકાઓ સુવાચ્ય તેમ સુશ્રાવ્ય બની આવી છે.

વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ આરંભ વેળા ગુજરાતી સાહિત્ય તથા જીવનનાં ઉભય ક્ષેત્રે ભૂમિજાત લોકસંસ્કારો પરત્વે આકર્ષણનો ઉમંગકો પ્રગટતો વાણ છે, સર્જનાત્મક કલાપ્રવૃત્તિ અંગે એ નવું મહત્ત્વનું વહેણ ગણાય. એનો એક રસપ્રદ દૃષ્ટિ તે બીજાતરતા પેઢે બદનામ થયેલી પ્રાચીન ગુજરાતી લોકનાટ્યપરંપરાના પુનઃસંસ્કરણની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ. એ ઈતિહાસ-સંદર્ભમાં બીજી નાટ્યપરિસ્થિતિ વિચારવાની રહેશે. પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યના પ્રભાવ તળે અને મુખ્યત્વે શો-ઈબસનની શેલી-પ્રેરણા હેઠળ પાંચરતા થયેલા અર્વાચીન બદનાટક વિશે મુખ્ય ઊણપ સાથે છે પ્રવસનપ્રચુર્યની, અભિનયમૂલકતાની તથા ગીત-સંગીત-નૃત્યના ત્રિવિધ સહયોગની રસોત્પાદકતાની—અને આ ગુણત્રિવેણી તે ભવાઈપરંપરાની વ્યવર્તક લાક્ષણિકતાઓ; એટલે આવા બે આકસ્મિક મોકામાં કેટલીક રૂક અને સચોટ નાટ્યોપકારકતાનો આધુનિક નાટ્યશૈલી સાથે કલોચિત વિનિયોગ સાધવાનું મુહૂર્ત મળ્યું જાણે. એ ટાણું સાચવવા નિમિત્તે આ નવીનતાનાપ્રેમી નાટ્યશોખીને પણ પોતાનો જે પ્રયોગલક્ષી દૃષ્ટિ આપ્યો તે તપાસવા આ વિષયકમમાં ‘મેના પોપટ અથવા ધાંધીધોણ’ (૧૯૫૧) તેમ જ ‘લોહોલિકા’ (૧૯૫૭) નો ઉલ્લેખ કરી સકાય.

\* એનો પ્રસ્તાવનામાં પણ ઉલ્લેખ છે: “કલાક દોઢ કલાકનું નાટક રેડિયો પર નહીં જ થાય એવું કહેવું એ ગેરવાજબી છે. યદિ શકે, પણ લંબાણ વધારે એટલે તાણવાણના વણાટનું કામ આધરું અટપટા વહેણ કરવા જતાં પકડ જીવવી મુશ્કેલ” ‘રેડિયો-નાટક-રૂપક મીમાંસા, પૃ. ૮.



બદલીની અન્યાધુનિક ધૂનની પ્રાન્નનોલિન મારજત અર્થે ઓપરેશન પૂલેની, દરમિયાનની અને પછીની આમ ત્રેવડે પ્રસંગપરિસ્થિતિ તે નાટકનો ત્રિઅંગી વસ્તુમંથ. ચાર-ચાર પન્નીઓને સ્વધામ પહોંચાડી તેમના લીમાના પેમા એકઠા કરવામા પ્રવૃત્ત રહેલા લાથીભાઈ ઘોણ તે આ ઘટનામૃષ્ટિનું પ્રમુખપાત્ર; એ કેન્દ્રની આગપામ પાત્રપ્રસંગની પૂરણી વડે અને વિષયલગ્ની રોચકતા સાથે પ્રલમન-વર્ણન આલેખવામાં આવ્યું છે જાણે

નાગરાજના લાથે લાથીભાઈ મે. નાં એટલેકે, પતિ પન્નીના ટોકાની પરસ્પર અદલાબદલી એ નાટકની નિર્ણાયક ઘટના અને એ નિમિત્તે લાથીભાઈનો જોગો મેના અને મેનાની બર્બધારણની વેદના લાથીભાઈ ભોનવે, જુદા જુદા લોકોના પરિભ્રમણ દ્વારા બનેના ગમા-આણગમાના વલણમા ફેર પડે અને સવાઈ-સર્જન\* જેવી કોકિલાની મદદથી પૂર્વવત્ ટોકાં પરિસ્થિતિ ચર્જાય એ તાત્ત્વિક વસ્તુમાણ્ણીમા મુનશીના 'છિએ તે જ ટોક'ના આત્માની અદલબદલ અને તલજાળના ઘાસ-ઘોડાવાનું સ્મરણ અવશ્ય થવાનું પરંતુ આ છાંયડાની ઘાસોત્પાદકતા તતોતત ચમગવામાં મહેતા શીલીની મુખ્ય વિશિષ્ટતા છે તે ભવાઈગણજ પ્રલમન-મારજત અને વિજજત લાથીભાઈ નિમિત્તેના વસ્તુતત્ત્વની લગનવ્યવહારની સ્વાધનાધિક ધનલોપુષ નિર્દયતાની અને દાલિકતાની નફરત મરકરી લોકનાટ્યના બેફિકરા તેમ જ નિરકુશ વાતાવરણ સાથે વિશેષ બધમેસતી લાગવની નાટ્યવસ્તુમાં લાવવા બનતા રહેતા પાત્ર પ્રસંગ પરત્વે સ્મૂળ વેરતા રહેવાની શૈલી ખાસિયત પણ ભવાઈ ભજવણીની અસર માનીયું ? આમ, નાગરાજ કોકિલાના પ્રણય વસ્તુ નિમિત્તે આધુનિક યુવકમાનસની જાતીય ચચળતા તેમ અદ્યતન પ્રણયોપચારની ઘાસ્યાપાદતા વિશે અને મધુકર મચ્છર નિમિત્તે લીમા વ્યવહાયના નિષ્કુર ધંધાદારીપણા અંગે અર્થગર્ભ વક્રોક્તિઓ નાટ્યસુત્રભ બની છે સવાદવૈવિધ્ય અંગે વિશેષ ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે જાણીયના જુરખા વિનાના હેનુલગ્ની કટાચનો તેમ જ લક્ષ્યવેધક વ્યગનો, ખાસ શબ્દચાનુર્થમા રાચતા સવાદોની આપ લેનો, સ્પષ્ટત હસી ન ખવા ચોળાયેલી કપારેક નિર્નય લાગતી અત્યુક્તિઓનો અને આરભ-આતપર્યંત મથરાયેલી ઉક્તિ ઉદગારોની લગલી બેફિકરાઈનો આમ, પ્રસ્તુત નાટ્યનિષ્ણજન વડે ભવાઈ ફારત જેવા સમન્વયી નાટ્યપ્રકારમાં પ્રલસનાત્મક માવજત તથા અગરકારક અંગે ઘણી અનુકરણીય શક્યતા ચીંધાઈ જણાવાની

\* આ કોકિલા તે ડૉ. નાગરાજની પ્રેયસી, રથર રે વડે એકના પેટનું બાળક બીજતા પેટમા ફેરબદલ કરી આપવાની એ નિષ્ણાત !

ભવાઈનું સ્પષ્ટ સંસ્કરણ તે 'હોહોલિકા'(૧૯૫૭). મેના-પોપટ'માં હતી વિષય-વાતાવરણની સાંપ્રત અર્વાચીનતા; આથી જિજ્ઞાસુ આમાં જોવા વાંચવા મળે છે. પાત્ર પ્રસંગ ઘટનાના ગ્રામીણ વસ્તુસંદર્ભ; એ તળપદી વાતાવરણ ભવાઈચલન સ્વાભાવિકતા ગણવી જોઈએ. 'હોહોલિકા'ની વસ્તુદેરની સળંગસૂત્રતા ભવાઈની સ્વપર્યાપ્ત વેશરચના કરતાં અવશ્ય જુદી લાગવાની પરંતુ વ્યવસ્થિત વસ્તુસંધિ જળવનું નાટ્યવિધાન પ્રયોજ્યું છે એમ પણ નથી પક્ષપાત, પોક્કળતા, વિડંબના, હાસ્યાસ્પદતા જેવી ન્યાયવિતરણની ભાવના તથા પ્રથા અંગેની સર્વવ્યાપક વિકૃતિઓ વ્યક્ત કરતા પ્રસંગો વિશે વસ્તુતંતુનું સાતત્ય યોજ્યું છે કાજી, જીજ્ઞાસુ તથા હોહોલિકાનાં પાત્રો નિમિત્તે. ભવાઈ વેશનું આ સીધું અનુકરણ નથી તેનો આ એક નિર્દેશ. ભવાઈ-મગાઈ અંગે બીજો તંદુરબ જણાશે હાસ્યનિષ્પાતિ અંગે. લોકનાટ્યની જેમ સતત હસાવતી આ નાટ્યરચનામાં વેશરચનાના ગ્રામીણ, સ્થૂળ તેમ શબ્દાગુ હાસ્યપ્રાર્થનું જાણે સંસ્કરણ થયું છે - મ જ. ન્યાય દંભના વિષયની પ્રહમાનોચિત અને અર્થસાધક નાટ્યાભિવ્યક્તિ-અર્થે સાદ્યંત હાસ્યજનક અંતિથયોક્તિનો આશ્રય લેવાયો છે એ નાટ્યરીતિ ખમૂમ વેશ શીલીની ધાટીની જ. વળી, પ્રતિનિધિરૂપ નમૂના પાત્રો વસ્તુવેગ વધારતી પ્રસંગપૂરણી, પ્રેક્ષકવર્ગ સાથે ભજવણી નિમિત્તે પ્રત્યક્ સંબંધ, સમકાલીન અંશો તેમ સમાજરંગોને ભજવણીમાં ગૂંથી લેવાનું આયોજન, નિર્ભન્ય વાતાવરણની જ પટ ખાતર યોજા લી, ખાસ મેળ વગરની પ્રામાણ્યપ્રાપ્તિ નિર્ભર સરળ કવિતારચના, સૂઝે તેમ ઝીંકતા રહેવાની સ્વયંભૂ સંવાદ પદ્ધતિ, વેશની માફક પાત્ર પરત્વે ગોઠવા લા વસ્તુએકમ અને પ્રત્યેકના અંતે 'તા ... તા ... થી .... થી'ની લાક્ષણિક મિલાવટ, ઓછામાં ઓછી તખતામામગી તેમ જ નાટી વેશભૂષા વડે ગમે તે સ્થળે સહેલાઈથી રમતું કરી શકાય એવું નાટ્યનિયોજન-આ શીલી વિશેષતાઓ પણ ભવાઈમામ્ય અંગેની ગણાય.

લોકનાટ્યની આ ખાસિયતો તારવી લીધી તે નહિ, પરંતુ તેનો આધુનિક નાટ્યઅંધ સાથે અર્થગ્રાધક મેળ પડ્યો તે તેમની નિજી નાટ્યસૂઝ ગ્રામજીવનના પ્રસંગ પ્રશ્નોની વસ્તુ પસંદગી વેશપરંપરાની, પણ ન્યાય દંભ અંગેનું વિષયએકમ તો નવતર; પ્રમહાનપ્રચુર અને મનોહરજનલક્ષી બીજું પ્રચલિત પરંતુ હેતુલક્ષી અને કટાક્ષમય નાટ્યનિરૂપણ અદ્યતન, એકમ સંવાદ તથા સૂઝ કલ્પિતની હકાર ખાસગી દુર્લભ, પરંતુ હાસ્યનિરૂપણ અંગેની તાજગી અને પદારચના અંગેની પ્રયોગશીલતા અર્વાચીન-આમ પ્રાચીન ભૂમિજાત લોકનાટ્યપરંપરામાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યિક રૂચિઓ અને નવા રંગભૂમિશોખનો સુયોગ ગોઠવાયો અને 'હોહોલિકા' દ્વારા નાટ્યવિધાન વિષે નવી ભાન પાડતી, સમગ્ર દર્શકતત્વ ધરાવતી પ્રહમનાત્મક કટાક્ષિકા મળી આવી, એ સુદૃઢ તે કર્તાના પૂર્વપરંપરા પ્રત્યેના

પ્રેમ તથા તાજગીભર્યા પ્રયોગશોખ, પ્રગતિશીલ નાટ્યલેખન, સ્વભાવસહજ અર્ગભીરતા તેમ જ સિદ્ધસ્ત પ્રસહનશીલી જેવા વિકાસ-આવરણક ગુણસમન્વયનું.

ચન્દ્રવદન મહેતાનું આ છેલ્લું નાટક, તેમનું પ્રથમ નાટક ‘આગગાત્રી’ પ્રગટ થયું ૧૯૩૫માં ‘કાકાની ઘણી’ (૧૯૨૯) થી મુનશીએ જાણે આડી દશકો વહેતી ચરુઆત કરી કહેવાય, છતાં આ બંને અર્વાચીનોનો એક સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય; એ રીતે કે, વિષયપસંદગી વસ્તુ વિધાન તેમ જ વિચારનિયોજનના ત્રિદોષથી જાણે પીડાતા ગુજરાતી નાટકની ઘણી રોગ સૂચક વિકૃતિ મટી, નવું અને આકર્ષક કાકુ બંધાય છે તે બહુધા આ બે નાટ્યકારોના પુરુષાર્થ દ્વારા વીસમી સદીના લગભગ ચોથા દસકાના અરસામાં ભારોભાર અર્વાચીન બનતાં આવતા ગુજરાતી નાટકોનો પ્રબળ આવિષ્કાર દાખવ્યા બાદ એક પ્રકારે સમાંતર ચાલતી આવેલી બને સમકાલીનોની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિમાં ઓછાવત્તા સામ્ય છતાં નિરુપેક્ષ પ્રતિભાભેદ અવરણ જડી રહેવાનો.

ચન્દ્રવદન મહેતાએ પોતાની નાટ્યકારકિર્દીનો પ્રારંભ કર્યો અભિનય દ્વારા, એટલે નિકટવર્તી રંગભૂમિ સાનિધ્ય તેમ જ અભિનય-સ્વાનુભવ નિમિત્તે તખતા-રજૂઆત અંગેની આંતીકૃતી અને રંગભૂમિવિષયક ખાસિયતોની વિગત માહિતી મેળવવાનો મુનશીને ન મળેલો લાભ તેમને સાંપડ્યો. ઉત્કટ અભિનય શોખ સંતોષવા જ જાણે લખાતાં રહેલાં નાટકોથી કેળવાતા રહેલા સ્વભાવગત સાહિત્યસંસ્કારોનો સૂચક આવિષ્કાર થતો રહે છે નાટ્યલેખન દ્વારા; પણ વિશેષ મહત્વનું તો એ કે પોતે લખેલાં નાટકો ભજવવા ભજવાવવામાં જાતે જ સૂત્રધાર શી આગેવાની લીધી. એટલે આવો ત્રિવિધ કાર્યભાર સંભાળતા નાટ્યકારની કારકીર્દિ અનન્ય ઠરથે તો આ કારણસર—નાટકનો અભિનેયાર્થ પર્થાય સાર્થ કરવા ઉપરાંત લખાતા નાટક અને સાંપ્રત રંગભૂમિનું એક જ વ્યક્તિની પ્રવૃત્તિનિમિત્તે દૃઢ સંલગ્ન થવાનું બન્યું; વળી, ગુજરાતી નાટકના નવનિર્માણ અર્થે તેમણે નવી શૈલીનાં નાટકોની આવરણકતા ઉપરાંત વ્યવસાયી અને અનિરંજકતાલક્ષી રંગભૂમિથી ઊલટી નવી કથાશોખીન રંગભૂમિ સંસ્થાની અગત્ય સૌપ્રથમ વિચારી-સ્વીકારી અને તેના વ્યાપક પ્રસાર અર્થે વ્યવસ્થિત માર્ગો જોઠવ્યા. અભિનય શોખ તથા રંગભૂમિ-ઉત્કર્ષના દ્વિવિધ પ્રયોજનથી પોષાઈતી તખતા-સભાનતા તેમનાં અધ્યગચ્છેાં નાટકોમાં પ્રધાનપદે રહી જણાવાની મહેતાનાં નાટકોની સાથે, ભલે બીજા દ્વારા પણ મુનશીના નાટકો ભજવવામાં રહ્યાં છે અને પાંચરતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને એથી પ્રેરણાબળ મળતું રહ્યું છે, છતાં નાટકપરત્વે મુનશીને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિથી વિશેષ આકર્ષણ થયું જણાશે નહિ મુનશીનાં ગંભીર ‘પૌરાણિક નાટકો’ નું લક્ષ્યવેધક સંપદ્ધ નાટ્યતત્ત્વ તેમ જ સુગ્રંથિત વસ્તુસાધિ જળવતો સંકલન કસબ મહેતાના

બહુધા ભજવવા નિમિત્તે જ લખાયેલાં નાટકોમાં અનુપસ્થિત રહે છે. તેના નિર્ણાયક કારણ પેટે પણ આ હકીકતનો હવાલો ટાંકી શકાય કે, મુનશી-મહેતાની કારકિર્દી તથા શેઠી અંગેના પ્રારંભ ઘટતરનાં સંબંધો તથા પ્રેરકબળોમાં તફાવત વિશેષ છે; એ તફાવત તાર્કિક ખરો, છતાં ગુજરાતી નાટકનો પૂર્વે ન થયો હોય એવો બહુવિધ વિકાસ સાધી આપતી આ આદ્ય અર્વાચીન નાટ્યકારોની કલમપ્રવૃત્તિ પરસ્પર ખૂંટ દેવાની. આમ નાટ્યલેખનના મંચ પર રંગભૂમિ મારફત પ્રવેશતા નાટ્યકારની નાટ્યરચના વિશે મુનશીની લેખનપ્રવૃત્તિ જેટલું વિલક્ષણ આકર્ષણ મહત્ત્વ અવશ્ય જડી રહેવાનાં

મહેતાની જીવનવિષ્ણા વિશેષ ઉત્કટ હોય એમ બને, કેમ કે સમકાલીન તથા દષ્ટિઅનુભૂ જીવનપરિસ્થિતિ પરત્વે તેમની દષ્ટિ સવિશેષ દૃષ્ટી છે અને વિવિધ જીવનભેદોને પણ આવરતી રહી છે. દૂરવાર્તિત્વથી રંગાયેલી ઈતિહાસ પુરાણની 'મૂળી-ચવાયેલી મામગ્રીનો નાનાવાલ જેટલો વ્યાપક કે મુનશી જેવો ક્લોચિન નાટ્યોપાધેય થવાનું તેમનાં વિવિધ નાટ્ય વિષયોમાં જેવા મળતું નથી તેમાં તેમની ઝીંસી નાટ્યસૂત્ર ઉપગત પ્રસ્તુત કાણુ પણ લક્ષમાં લેવું જોઈએ. 'ધણગુર્જરી' તેમ જ 'સોનાવાટકરી' માં વ્યક્ત થતા ઈતિહાસ-સંસ્પર્શ પાછળ મુખ્ય આશય હશે નાટ્યોપકારક પદ્માભૂમિકા ઉપમાવવાનો અને રંગભૂમિ અંગેની સંસ્કારપ્રવૃત્તિનો વિષય સંદર્ભ સર્જીટ કરવાનો પૌરાણિક પાત્રો અંગેનાં જે નાટકો 'શીતા' તેમ જ 'શંકુલતા' અંગે મુખ્ય પ્રેરણા નિમિત્ત છે ત મત ભાવવાતી સાબિનયતા અને તખતાવાયક દશકામતા. પ્રખ્યાત ઈતિવૃત્તના પાત્રપ્રમંગના પ્રતાપ વા ગૌરવથી અંજલિ વિના વા તદ્દગત નાટ્ય પ્રચુરતાથી આકર્ષાયેલા વિના, તેઓ વિવાના જીવન અંગેના સ્વાનુભવ, સમભાવ તથા તાદાન્ય નિમિત્તે જે સામાજિક વિષયનું વૈવિધ્ય દાખવે છે તે અન્ય નાટ્યકારો તો ટીક, પણ મુનશી મુખ્યાંના નાટ્યપુરુષાર્થમાં અનુપવચ્ચ જણાવાનું.

'આગગાડી'થી 'હોલોવિકા' પર્વતની લગભગ પચીસી દમિયાનના ફાવનું વિલેકન કરતાં સાહિત્ય, રંગભૂમિ, સજ્જકારણ, અર્થકાળ, કેજવણી, ધર્મ, લગનસંન્યા, રેશવેત્ત, ન્યાયવ્યવસ્થા અને તબીબીવિજ્ઞાન એમ વર્તમાન જીવનનાં બહુવિધ જીવન ભેદોનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેલો. આમાંથી ધનિક તથા ગરીબ, મધ્યમ તથા મદ્યજીવી એમ વિવિધ વર્ગનાં પાત્રો ચિત્રો તથા અનેકવિધ સામૂહિક પ્રજાકીય પ્રવૃત્તિની નોંધત સમસ્યા વા પ્રાણપ્રશ્નો કુશળતાપૂર્વક નાટ્યવિષય તરીકે ઝડપાયા છે એમાં સંવેદનશીલ સર્જકમાનસની જાગરુકતા પણ જોવાની. મુનશીએ સામાજિક નાટકો લખ્યાં ખરી, પરંતુ બહુધા લગન અને પ્રમુખતાં; વગી, તેમાં આવેખાયેલો સમાજ મુખ્યત્વે સખ-ગુલામ વર્ગ-વાતાવરણ ખૂરનો મર્ષાદિત રહ્યો કહેવાય. આથી કિલટ, મહેતાની નોંધત નાટ્ય સામાજિક નાટ્યસૃષ્ટિ નિમિત્તે ગુજરાતી નાટક પહેલી વાર વાસ્તવપદ્યણ તેમ જ જીવનવચી

બનવા માંડે છે અને વર્ગભેદ-વર્ણભેદ વિના સામાજિક જીવનની બહુરંગી વૃત્તિ પ્રવૃત્તિનો દબકાર ઝીલવું થાય છે. પ્રસ્તુત વિગત-ચર્ચાનું આ તાત્પર્ય તે તેમના બે અડી દાયકાના નાટ્યલેખન અંગે એક ઈતિહાસનોંધ સમજવા જેવું તારણ.

મુનશીનાં સામાજિક નાટકો બહુધા કેવળ હજવાશબરી કૃતિઓ છે એવા હકીકત-ઉલ્લેખ કરવાની સાથે જ મહેતાનાં નાટકો અંગે, રસપ્રદ વિષયવેદિધ સાથે ઉપયુક્ત થયેલી નાટ્યવિધાનની વિવિધતા તપાસવાની થશે ડઝન જેટલાં આ નાટકોની આવી તપાસ અભ્યાસ તથા રસનો વિષય એટલા માટે બનવાની કે ગુજરાતી નાટકને અપૂર્વ લાડથી પહોંચી તેના અંતરંગ જેમ તેના બાહ્યકાર વિશે આધુનિક સંસ્કારો બસવામાં તેમની સ્ફૂર્તિથી પ્રયોગશીલતા તથા આવનવીન નાટ્યસૂઝના ઉન્મેષ વ્યક્ત થતા આવે છે. 'પ્રેમનું મોતી', 'આમુલદે' તથા 'શકુંતલા કન્યાવિદ્યાય' તે કાવ્યમય ભાવવાળી સંગીતનાટિકાઓ; 'સંતાહકરી' તથા 'રમકડાંની દુકાન' તે રસલક્ષી-રમતિયાળ શૈલીની, વિદ્યાર્થી રંગભૂમિ માટેની બાળસુલભ રચનાઓ; કવિજીવનનાં ચરિત્ર-ચિત્રણનાં નાટકો તે 'નર્મદ' તેમ જ 'અખો', કેવળ સ્થૂળ પ્રવસનનો નહિ પરંતુ રૂપાંતરકળાનો પણ વિલક્ષણ નમૂનો તે 'મૂગી સ્ત્રી'; ગંભીર-અગંભીર નાટ્યબંધમાં ગ્રાહ્યતાયેલાં સાંપ્રત જીવન-તાસીરનાં ઉત્તરાર્ધનાં સમરથાનાટકો તે 'શિખરિણી', 'પાંજરાપોળ', 'સોનાવાટકડી' અને 'માઝમરાત'; 'પરાગુર્જરી' તે નવી રંગભૂમિના મંડપમુદૂર્ત અંગેનું અર્ધ-એતિહાસિક કરુણાન્ત પ્રણયનાટક; લોકનાટ્યની પ્રવસનાત્મક ખાસિયતોથી સંસ્કારાયેલી શૈલીના સમન્વયી નમૂના તે 'મેના પોપટ' અને 'લોહોલિકા'; સાબિનયતા તથા હાસ્યનિષ્પત્તિ અંગિના વેદિધની એકાંકી ગાળાની લઘુનાટ્યરચનાના, તેમના પૂર્વાર્ધકાળના બે નાટિકા-સંગ્રહો તે 'અખો, વર-વહુ અને બીજા' નાટકો તેમ જ 'પ્રેમનું મોતી અને બીજા' નાટકો; 'રંગભંગાર' તે નવું માધ્યમ, નવી અસરકારકતા ચકાસતી રેડિયોનાટિકાનો સંગ્રહ અને મુનશીના ગદ્યનાટક પર જાણે સરસાઈ દાખવતાં પદ્યરૂપકો તે 'અત્રગુપ્તા સરસ્વતી' તથા 'વિજ્ઞામિત્રી' અને સંક્ષિપ્ત પદ્યાનુવાદ તે 'કન્યાવિદ્યાય' આવી અદ્વિતીય લાગતી નાટકની સ્વરૂપોપાસનામાં એકાંકી કદાચો માંડે પંચંકી કદની રચનાઓનો સમાવેશ થયો છે. એ પૈકી કેવળ ગદ્યાત્મક, કેવળ પદ્યાત્મક તેમ જ ગદ્યપદ્યાત્મક કૃતિઓ છે અને વાસ્તવદર્શી સાથે ભાવનાલક્ષી તથા મૌલિકની સાથે અનુવાદ-અનુકૃતિરૂપ નાટ્ય-રચના પણ છે. આ ચર્ચા ક્રમમાં જ, તેમની રચનાઓમાં વિવિધ નાટ્યાંગિની પ્રમાણસર-વ્યવસ્થિત તથા અચિથિવ ગૂંથણી બંધાતી આદ્ય તેમ જ સંપદ્ધ નાટ્યચોટ મિલ્લ થતી નથી એ ફરિયાદ થકાળ કે પ્રચલિત નાટ્ય અપેક્ષા તથા આ નવતર ઢબના સ્વ

પરિભાષ અર્થે સુજ્ઞ નાટ્યરંગિકને, તખ્તનાના, વસ્તુના, પાત્રના, વિચારના અનેક અડ્ડા પ્રયોગોમાં ઓછું આવે છે એવું કહેવા વારો આવશે નહિ કદાચ! વચ્ચે, એમાં પ્રતિ દ્વિત ધ્યેયું નાટ્યકારનું રંગીલું, મસ્ત, પ્રયોગશીલ, ઉદ્દેશ, સ્વેચ્છપ્રચારી અને સંવેદનશીલ માનસ અભ્યાસવામા પણ એને વિશેષ રમ પડવાનો, અને એટલું તો એ અવશ્ય વિચારશે કે એક જ નાટ્યકારની શીલે વિશે સઘળી નાટ્યાવશ્યકતાઓ તિલક સ્વરૂપે જોવા મળે એવું તો શાનું બને ?

નાટ્યવિષય તેમ જ નિરૂપણપદ્ધતિ પરન્વે અર્વાચીન નાટકના બંને પ્રવર્તકોની લખાવટમાં ઉપયુક્ત થયેલું અમામ્ય, મુનશી મહેતાના ઉપલક્ષ્ય હાસ્ય નિમિત્તેના આગંભીર વલણ તેમ જ શીલે બાબત ઘણે અંશે ઓગળી ગયું કહેવાય; બાકી રહેલું અમામ્ય પણ મુખ્યત્વે સ્વભાવ ભેદ તથા સ્વાનુભવ ભેદ અંગે ઉપસ્થિત થતું જણાયે; જેમ કે 'હો પેલિકા'ના નિર્બન્ધ વાતાવરણ તથા હાસ્યના સ્વૈરવિહાર અંગે મહેતા પ્રકૃતિ સિવાય બાક્યે બીજાને મેળ ખાધ. ગુજરાતી નાટકની અર્વાચીન કાળથી થતી કાળાપવટનો ઈતિહાસ અભ્યાસી કેવળ એ વિચારશે કે, આ અસ્થિતિઓના પ્રતાપે, ગુજરાતી નાટકનું બહુધા અવ્યકત રહેલું અને વિકૃતિ દાખવતું રહેલું હાસ્યનિર્માણ અંગેનું વ્યક્તિત્વ પાસું સહસા ઊપસ્યું અને જડપભેર વિક યું. ગદ્યનાટકની એક વિશિષ્ટ શક્યતા અને સિદ્ધિ એમાં નોંધાઈ, એટલે ગુજરાતી નાટકની નવી યાત્રાનો એ નોંધપાત્ર વિકાસ વળાંક ઠરવાનો. સમગ્ર રીતે જોતાં, બંનેના નાટ્ય પ્રયાસ દ્વારા ગુજરાતીમાં પહેલી વાર હાસ્યનાટકનું વૈવિધ્ય-પૂર્વક, લગભગ નખશિથ જેટલું થયાનું જણાયે; પણ પરસ્પર મુઠવણી કરના, દિકાંની પાંચશેરી' થી માંડી 'હોલોલિકા' જેવી નાટ્યરચનાના મહેતાના વિવિધ હાસ્ય-પ્રકારોની મુનશીમાં અને માનવસ્વભાવની વિશ્લેષણ આભિવ્યક્તિ ધરાવતાં મુનશીનાં હાસ્ય પાત્રોની મહેતામાં ઓછીવત્તી ઊણવ વનસિ એમ બાપક રીતે કહી શકાય; પરંતુ ગુજરાતી નાટકને નવી વિકાસ-કેડીએ દોરી જવા બદલ પગભર કરવા બદલ જે જગ્યા વહેંચાયે એ બંને વચ્ચે વહેંચાયે સરખે હિસ્સે

મુનશી માથે મહેતાના નાટ્યલેખનનું સ્પષ્ટ સામ્ય જણાતું હોય તો તે મુખ્યત્વે ચન્દ્રવદનના ઉત્તરાર્ધકાળનાં નાટકોની પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવનાસૃષ્ટિ પરન્વે. એમાં વ્યક્ત થતી આવતી જિજ્ઞાસા, સ્વત્વપરાયણતા, સુખલોગુપ્તતા, બુદ્ધિપરાયણતા તથા વાસ્તવ વૃત્તિ મુનશીની નાટ્યસૃષ્ટિની જોડખેડ બેસવાની. લાગણીવિવચના નિમિત્તે દિબાઈ મરવાની કે આદર્શ-અન્યાયલ નિમિત્તે જીવનવ્યથ કરવાની આત્મનિક આદતોથી વણ્ટેવાયેલાં મહેતાનાં માનસસંતાનોની ઉગ્ર વ્યક્તિત્વવચ્ચિતાઓ રંગાયેલી જીવનચરિત્રો

૩૩-૪૮ સમાજ-ચોક્કસમાં મેળ શાનો પડે ? પરંતુ કર્તાના જ રૂઝિભંજક વ્યક્તિત્વનો જાણે આવિષ્કાર ઝીલતાં આ પાત્રો મુનશી-પાત્રોની માફક સ્થાપિત હિન વા ચાતુ વ્યવસ્થા સાથે અથગ્રમણ વલોરવાનું પસંદ કરે છે એમ પણ નથી. ઊલટું આ પાત્રો સમૂહમાન્ય વ્યવહારથી વેગળા રહી પોતાની આગવી આચારગોઠવણ વા વ્યક્તિત્વથી નીતિ વ્યવસ્થા મુજબ જીવવામાં વિશેષ સંતોષ માને છે. એ પણ ખરું કે, યેગધાતુ વા અપકચરી ગંભીરતા તેમ જ નાટકી અતિકરુણથી મહેતાને મુનશીથીય વિશેષ છેટું છે; ઘટનાજન્ય કૃત્રિમ સંઘર્ષ વા નિરર્થ વિષાદ આ વિશિષ્ટ મનસ્થિતિ દાખવતાં નાટકોમાં કર્તાની હેતુવશિતા ગૂંજળાવતો નથી જણાવે તે આ કારણે. આમ, ઉત્તરાર્ધનાં સમસ્થા નાટકોમાં વ્યક્ત થયેા ઇજવં હેતુપૂર્ણ વલણ શેઢી સાવ આકસ્મિક નહિ કહેવાય શિષ્ટ ગંભીરતાથી અનન્ય ઠરેણું એ પ્રકારનું પ્રથમ ગુજરાતી નાટક ‘રાઈનો પર્વત’ જેમ જીવનવિષયક ભાષ્ય (Commentary of Life) કહેવાય તેમ આ નાટકો નીતિ (‘શિખરિણી’), લગ્ન (‘પાંજરાપોળ’), રંગભૂમિ (‘ધરાગુર્જરી’), દેશકાળ (‘સોનાવાટકડી’) તથા અર્થકારણ (‘માઝમસાત’) એમ કર્તાનાં તદ્વિષયક થથામતિ મંતવ્ય દાખવતું જીવન-વિવેચન (Criticism of Life) કહી શકાય એમાં પ્રતિષ્ઠા અત્યાગ્રહ નથી એ તેની શેઢી-વિશેષતા ગણાય. નાટ્યગત પાત્ર વા પરિસ્થિતિના ઉપલક્ષ્યમાં આત્મપ્રત્યેપણનો તાકડો સાધી, જીવનપ્રશ્નો પરચેની પોતાની પ્રિયભાવનાનો નાટ્યસામગ્રી નિમિત્તે મહિમા ગાવા ગવરાવવાની પોતાની પૂર્વેના નાટ્યકારોની શેઢીથી ઊલટું, મહેતાએ પ્રસ્તુત નાટકોમાં પોતે પરોક્ષ રહી વિષયવસ્તુના કેવળ નાટ્યનિર્દેશન દ્વારા વાચક-પ્રેક્ષકને નાટ્ય-સૃષ્ટિ અંગે આપમેળે વિચારતા કરવાની-કૃતિત તારવવાની તાલીમ આપવાનું તાકડું હોય એમ બને. માટે જ, આ શેઢી-ખાસિયત સમજનાર આ નાટકોમાં વ્યક્ત થયેલી અને ચર્ચાસ્પદ નીવડતી આવતી વિચારશ્રેણી પાત્ર પ્રસંગના નાટ્યસંદર્ભથી અપ્રસ્તુત રીતે તપાસવાની વા વ્યાપક સ્થળ-કાળ કે સમાજજીવન અંગે તેની થર્મથતા કે ઈષ્ટતા અંગે વિતંડાવાદ આદરવાની ચેષ્ટા કરવાનું પસંદ નહિ કરે. વસ્તુતઃ એક પક્ષે બહુધા આદર્શપરાયણતાની પળોજાતુમાં અટવાનું તથા ઉપદેશ-અન્યુક્રિતમાં રાચનું અતિગંભીર ‘સાહિત્યિક નાટક’ તથા બીજા પક્ષે ઇજવું-ગંભીર, થર્મથવાદી અને સમસ્થામૂલક ‘અર્વાચીન નાટક’ એમ ધ્રુવરેતર જેવાનું રહેશે. ટુંકમાં, નાટક અંગેની વસ્તુસામગ્રી તથા ભાવનાસૃષ્ટિ તેમ જ નાટ્યકારના હેતુ તથા શેઢી વિશે ઉપયુક્ત થતું આ આત્મચિંતક અસામ્ય સોદાહરણ સમજવા નમૂના પેટે ‘રાઈનો પર્વત’ સાથે ‘શિખરિણી’ અથવા ‘જ્યા જ્યાંત’ સાથે ‘પાંજરાપોળ’-નો એકસાથે વિચાર કરી શકાય.

પરંતુ આવી પરસ્પર સરખામણી વિના પણ, એક પચીસીના તેમના નાટ્યવેખનનું વિલેક્ષન કરનારને 'આગગાડી' (૧૯૩૪)થી 'સોલોવિકા' (૧૯૫૭) પર્યન્ત અર્વાચીન નાટકની થકા નેટની સવિશેષ ખૂબીઓ તેના વિવિધ રૂપે આસ્વાદવા મળી રહેવાની એ અંગે નિષ્કર્ષ-કારણ એમ આપી શકાય કે અભિનયપ્રવૃત્તિ, નાટ્યવેખન, રંગભૂમિ-રસ મહેતા માટે કેવળ શોખના નહિ પરંતુ એવીય વિશેષ અભ્યાસના વિષય છે. શ્રી ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતાના લેાહીમાં જ નાટક છે એવો સીધાસટ રૂઝિપ્રયોગ વાપરીએ તો પણ, જીવનના કીમતી વર્ષોમાં આરંભાયેલી અને જૈદ્દ થવા આવેલી ૩૩ મરપર્યંત ઉત્તથેતર વયતી રહેલી આજીવન નાટ્યોપાસના મુશ્કવાઈ રહેયે. સાહિત્ય અને રંગભૂમિ એમ ઉભય ક્ષેત્રે દીર્ઘ સમયગાળામાં જોડવાયેલી અને સત્વચીવ બનેલી આ વ્યક્તિત્વઘોનક કારકિર્દી અનન્ય અને પ્રતિનિધિરૂપ ઠરયે તો આ માટે કે એ નિમિત્તે નવી રંગભૂમિ તથા નવી નાટ્યાભિવ્યક્તિ અર્થે ઉત્સાહી નાટ્યકારની મયામણ વ્યક્ત થની આવી છે, ગુજરાતી નાટકના મહત્ત્વના વિકાસ તબક્કાની એમાં રસપ્રદ નોંધ જળવાઈ છે અને નટની નિષ્ઠા તથા નાટ્યકારની નિષ્ણાતશ્રુદ્ધિનો, એમાં ગુજરાતી પૂરતો કદાચ અપૂર્વ, મમન્વય સિદ્ધ થયો છે.



ચોદ

## સંવાદ-સાહિત્ય તથા પાળનાટકો

ગુજરાતીમાં નાટ્યપ્રારંભથી લગભગ પ્રત્યેક દશકે નાટ્યલેખનના નવા ઉન્મેષોનો આવિષ્કાર થતો જેવા મળ્યા કરે છે એમ વ્યાપક રીતે કહી શકાય. ઓગસ્ટીનમી સદીના ઉત્તરાર્ધના પ્રથમ દશકાના ઉ ૧૩માં જ નાટકનું ભવે અણુઘટ પરંતુ નોંધપાત્ર મંગળાચરણ થાય છે તે ગ્રીક કૃતિના રૂપાંતર 'લક્ષ્મી નાટક' (૧૮૫૦)થી. '૬૦—'૭૦ના બીજા દશકામાં 'ગુલાબ' (૧૮૬૨) તથા 'જયકુમારી વિજય' (૧૮૬૪) જેવા સામાજિક પ્રશ્નોનાં પ્રભુધનાટકો દ્વારા એનું વ્યક્તિત્વ બંધાનું જાય છે જાણે. પ્રથમ નમૂનેદાર ગુજરાતી પ્રહસન 'મિથ્યાભિમાન' (૧૮૭૧) દ્વારા ત્રીજા દશકાના પ્રારંભ વેળા એ નવું ગળું કાઢી બતાવે છે અને આ દશકે આરભાતા નર્મદના વ્યવસાયી નાટ્યલેખન સાથે ભવિષ્યમાં અસામાન્ય વિકાસ સાધનારું એક વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વ-પાત્રું જેવા મળ્યું એમ કહેવાય, '૮૦—'૯૦ના ચોથા દશકાનું ઉદ્ઘાટન થાય છે તે કરુણાન્ત પ્રભુકથા 'કાન્તા' (૧૮૮૧) વડે અને ગુજરાતી નાટક કેમ જાણે સમન્વયી રસાન્મક રૌંધી દ્વારા દેહાકર્ષણ વધારવા મથે છે. 'ઈન્દુકુમાર' (૧૯૦૮)ના પ્રકાશનથી અભિનવ નાટ્યશૈલીના પદાર્પણ સાથે, વીસમી સદીના પ્રથમ દશકામાં નાટક અંગે કાયા કંટપનો અવસર ભવે સચવાયો, પરંતુ એના સર્વાંગીણ વ્યક્તિત્વ-વિકાસનો એમાં સંકેત ન હતો ભાવપ્રધાન કૃતિઓનો એમનો નાટ્યાદર્શ અને સ્વત્વથી રંગાંગેલી કાવ્યરંગી નાટ્યશૈલી—એમ કવિનો આ નાટ્યવિપયક ચરમ ઉન્મેષ અનન્ય પણ એકાંગી ઠરવાનો હતો ; પરંતુ એ સમાંતર પ્રવાહમાં જ અર્વાચીન નાટકના શિલાન્યાસનું મુહૂર્ત જળવાયું હોઈ ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસી એના આયુષ્યનો એક નિર્ણાયક સમયગાળો કહેવાય ચાલુ સદીના પ્રથમ દશકા દરમિયાન એક બાજુ, શિષ્ટ નાટકના સૌપ્રથમ-અનન્ય આદર્શ જેવા 'સઈનો પર્વત' (૧૯૧૩) દ્વારા રમણભાઈ એનું સાહિત્ય-સામર્થ્ય દાખવી નવો વિકાસ-મેકો નિહા કરી આપે છે, જ્યારે એથી ઊલટું, 'સંયુક્તા' (૧૯૧૪) વડે રમણલાલ વસંતલાલ દેગાઈ સાંપ્રત વ્યવસાયી રંગભૂમિની નાટ્યશૈલીની વિશેષતાઓને સાહિત્યિક ઓપ આપી એમાં પોતીકી રીતે આકર્ષણ જન્માવવા મથતા જણાય છે. આ સંક્રાંતિકાળનો નિર્ણાયક વિકાસ-ઐક્ય તે આ કે ગુજરાતી નાટક સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીના લગભગ એકદશ્યુ વર્ગસને નજી પાશ્ચાત્ય નાટ્ય-પરંપરા અને પ્રવૃત્તિની પ્રગતિશીલ પ્રેરણા સ્વીકારતું થાય છે અને એમાં એનો કાયાકંટપ કરી આપનારી, વ્યક્તિત્વ-વિકાસ સાધી આકર્ષકતા વધારી આપનારી નાટ્યલેખનની વિવિધ નવીનૃં કેડીઓ ચોંધવા ખેડવાની મથામણ તથા હોંશ જેવા મળવા માંડે છે. તેમાં લાંબા ગદ્યનાટકો અંગેના મુનશી-મહેતાના સફળ નાટ્ય-પુરુષાર્થના આ પૂર્વેના વિગત-ઉલ્લેખ પછી બટુભાઈ ઉમરવાડિયુ તથા

યથાંત પંડ્યાના લઘુ નાટિકાઓ અંગેના એકાંકી-પ્રયાસના પ્રસ્થાનનું વિલોકન હવે પછી કરવાનું રહેશે; પરંતુ પ્રસ્તુત ચર્ચા-ક્રમમાં, કાવ્યપ્રચુર દીર્ઘ કૃતિઓની સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શનનું અનુયાયન-અનુસરણ સ્વીકારતી શૈલી-પરંપરા પછી અર્વાચીન ગુજરાતી નાટ્ય-લખાવટ વિશે સંક્ષિપ્ત કૃત્વકના, ગદ્યપ્રધાન શૈલીના તેમ જ અભિનયસુલભ માવજતના નવા નજરે પડતા મનોવલણનો સૂચક આવિષ્કાર દાખવતા સંવાદ-સાહિત્ય તથા બાજનાટકોના અવલોકનને પ્રકરણ-વિષય બનાવ્યો છે.

કેળવણીપ્રમાર નિમિત્તે અભ્યાસેતર મનોરંજન પ્રવૃત્તિનું મહત્ત્વ સમજાતું આવે છે એમ પ્રાથમિક-માધ્યમિક શાળાઓ ઉપરાંત નાની મોટી સંસ્થાઓમાં પણ મેળાવણીની ઉન્સાહી પ્રવૃત્તિ પગભર થવા મુશ્કેલી આવે છે. અભિનયોત્સાહની આ પ્રારંભ-અવસ્થામાં દીર્ઘ સાહિત્યિક નાટકો ભજવાતાં થાય એ લગભગ કલ્પનાતીત ગણાય; વળી, ધંપાદારી રંગભૂમિનાં લોકપ્રિય નાટકો બહુધા અપ્રગટ હોઈ ભજવવા સુલભ ન ગણાય અને સાંવન-ગામગ્રી, મમયગાંગો તથા રુચિરતા અંગેની મર્યાદાઓ જોતાં આ પાંગરતા અભિનયશોખ માટે એ ભજવવા મુગમ પણ ભાગ્યે કરે; અને સામાજિક અનિષ્ઠ તરીકે બદનામ થઈ ભુલાવા માંડેલી ભવાઈ-પરંપરાના, અભિનય વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિની મોકળાથ તથા તાલીમ આપતા અને મર્યાદિત કળમાનમાં આટોપાઈ રહેતા વેથ નાટ્યોત્સાહના નવા પ્રાથમિક તબક્કામાં કોઈને નુકા પેટેય સ્ફુરે તેમ ન હતું. એટલે, યોગ્ય મમયમાં, યોગ્ય સાધને, યોગ્ય પાત્રો દ્વારા અને ઓછા આછા અભિનય વડે ચરણતાવી ગગનપૂર્વક રજૂ થઈ શકે એવા લખાણની જરૂરિયાત ઊભી થઈ છે એમ જાહેર સંવાદ સાહિત્યનાં મુખ્ય પ્રેરણા હથે આ સંજોગ-નિમિત્ત. આમાં પશ્ચિમના સાહિત્યમાં મેટ્રોપોલિટન અને અંતર્યામી વાંચવા મળેલા આ પ્રકારના સાહિત્યનું પ્રેરણાકારક પણ વિચારી શકાય.

એ જ વર્ષે પ્રગટ થતા 'સંવાદમાલા' (૧૯૨૩)\* માં સંગ્રહસુલભ થયેલા અનામી લેખકો તેમ નામી સાહિત્યકારોનો સંવાદ—ફક્ત લક્ષમાં લેતાં, આ સાહિત્ય-પ્રકાર અને નદ્ય-છટા પરત્વે કલમકારોનું આકર્ષણ વધતું આવે છે એમ કહી શકાયે. સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રવેશવા થનગનતા ઉત્સુક નવોદિતો ઉપરાંત, કૃષ્ણપી, કાન્ત, નાનાલાલ, નરમિતરાવ દિવેદિયા, બ. ક. દાકોર, અ. ક. ત્રિવેદી, 'સાગર,' વિદ્યાગોરી રમણભાઈ, કેશવ લ. શેઠ, 'ધૂમકેતુ' જેવાની નદ્ય વા પદ્યના ક્ષેત્રમાં સ્થિર થતી આવેલી ઘડાગેલી કલમો પણ આ નવા પ્રકારની લખાવટ અંગે કસબ તાકાત દાખવવા તરફ વળે છે જાણે. છતાં, પરિચિત પાત્રો વચ્ચે લગભગ પ્રચલિત દબે કોઈ જીવનોપયોગી બોધલક્ષી વિષય અંગે ભાષણ-સભાષણ વા મંવાદ વિવાદ ગોઠવી આપતી આ રચનાઓમાં તાર્કિક શૈલી તફાવત ઓછા જણવાનો. સ્વજન, મમય પાત્રો અંગે વિગત નિદેશ (જેમ કે 'શુદ્ધસા અને શિબિધ્વજ'), સંવાદ-લખાવટમાં પ્રવેશાધોજન, ગીત ઉમેરણ, સામાજિક વિષયગામગ્રીનો વપરાશ (જેમ કે, 'ચંદ્રકાન્ત અને અનામિકા', 'વર અને વણ') અને લગ્નવાશભરી વસ્તુ-માવજત (જેમ કે, 'ચાર મૂખાં સાથે મગલત') નિમિત્તે રોકાતી આવતી કેટલીક નાટ્યબંધની અને કેટલીક અભિનય-સુગમતાની નવી નિરૂપણપદ્ધતિમાં પ્રયોજન-સભાનતા જળવાઈ હોય એમ બને પરંતુ એકંદર વર્ચસ્વ ભાગવે છે ચર્ચા-પ્રાયુર્થ અને ભાષા પારિત્ય.

'સંવાદસંલય' (૧૯૨૭)\*\* મા વિષય તેમ નિરૂપણ અંગે રુચિકારક વૈવિધ્ય ઊતરી આવ્યું જણાય છે તે, સંવાદની સ્તક્ષમતા જળવવા, સંસ્કારસિંચનનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરવા અને વિદ્યાર્થીઓની વકતૃત્વશક્તિ ખીલવવા માટેની સંવાદકની સ્પષ્ટ-વિધિષ્ટ દૃષ્ટિ તથા મલાનતાના કારણે. એમાં આરંભમાં બે વા તેથી વધુ પાત્રો વચ્ચેના ફક શૈલીના, ઘટના આલેખન વિનાના કેવળ સંવાદો (જેમ કે, 'ધ્રુવ ને નારદ') છે તો છેવટના ભાગમાં પાંચ પ્રવેશની લઘુ નાટિકાઓ જેવી રચનાઓ (જેમ કે, 'શ્રેષ્ઠ કોણ', 'હીરો કડિયો') પણ મળી રહે છે. આ સંગ્રહસ્થ સંવાદોમાં સાહિત્યિક સુવાચ્યતાના સ્થાને જે વિદ્યાર્થીભોગ્ય સરળતા, રમણતા તથા સાભિનયતાના ગુણો ખીલી આવ્યા છે એ અંગે મુખ્ય માર્ગદર્શન મળ્યું હશે પંદર વર્ષના શિક્ષક સંગ્રાહક તરીકેના અનુભવનું.

'સંવાદસાહિત્ય' (૧૯૩૦)‡ની નોંધપાત્ર બાબત તે 'એક ટૂંકું વિવેચન' નિમિત્તે એમાં આમેજ થયેલા આ પ્રકારના સાહિત્ય અંગેનો સૌપ્રથમ અભ્યાસલેખ. આ ટૂંકા

\* જીવનલાલ અમરશા મહતા.

\*\* સંવાદક ગોકળદામ કુબેરદામ મહેતા.

‡ સંવાદક પોપટલાલ પૂ. શાહ.

છતાં પ્રમાણમાં રસપ્રદ અને વ્યવસ્થિત જણાતા 'વિવેચન'માં સંવાદકે સંવાદલેખનનો સ્વતંત્ર સાહિત્યપ્રકાર તરીકે વિગત-વિચાર કરી બતાવ્યો છે. 'જનસૂત્રો, ગણપરવાદ, ગીતા, સોક્રેટીઝની સંવાદપદ્ધતિ વગેરેમાં સંવાદનું પ્રાચીન સ્વરૂપ છે' એમ દર્શાવી તેના બે ભાગ પાટી આપ્યા છે: માત્ર તાત્ત્વિક વા ધાર્મિક ચર્ચા હોય, તર્કપ્રધાન અને બુદ્ધિપ્રધાન હોય, પ્રશ્નોત્તરી કે વિવેચના હોય તે વાચ્ય સંવાદો અને માનવલાગણીને અભિનય મારફત વ્યક્ત કરતા પ્રાણવાન બની રહે તે દ્રશ્ય સંવાદો. આમ છતાં પ્રસ્તુત વિગતચર્ચા વિશે સંદિગ્ધતા રાહી ગઈ જણાયે ખરી. " નાટિકામાં લક્ષ્ય કે સાધ્ય સૂચક રહે છે તે દ્રશ્ય સંવાદમાં પ્રત્યક્ષ બને છે. નાટિકામાં પાત્રો ઘોઘાં હોય છે, દ્રશ્યસંવાદમાં તેથી એ ઘોઘાં હોય છે, અર્વાચીન દ્રશ્યસંવાદ-કલાને પ્રાચીન સંવાદોએ તાત્ત્વિક ચર્ચા, બોધ અને વિષયવર્ચા આપ્યાં અને નાટિકાએ, તેને અભિનય અને માનવવૃત્તિનાં આલેખન દીધાં..... આમ વાચ્ય સંવાદ અને નાટિકા વચ્ચેની સાહિત્યગરેખા તે દ્રશ્ય સંવાદ સાહિત્ય."\* સંગ્રહના કુલ ૨૧ સંવાદોમાંથી ધણા કંપનામક છે અને અર્ધગ્રંથેય ભજવાયેલા છે, સ્થળફેર-સમયફેર દર્શાવતી પ્રવેશપોશના, આછુંપાતળું ઘટનાતત્ત્વ તથા સ્વરૂપ પાત્રચિત્રણ દ્વારા ઘણી વાર નાટિકાનો બાહ્યાકાર પણ એકંકીનહજ કાઢું કાઢવા મળે છે જાણે.

તેનું સંભાનતા છતાં ઉપદેશાત્મક વલણના અતિરેકના કારણે 'સંવાદો અને ગીતો' (૧૯૩૪)‡ કેવળ ગનાનુગતિક શૈલીપરંપરાનું સૂચક દર્શન બની રહ્યું કહેવાય. આથી ઊલટું 'ગ્રેલની નૈયા-સોળ સંવાદો' (૧૯૩૭)† નામનો સંગ્રહ સંવાદ-લેખાસૂતા આ નાના પ્રવાહમાં વિશિષ્ટ પ્રકાશન દરમિયાન—ગુપ્ત—તો તેમાં વ્યક્ત થયેલી કર્તાની પોતાની સંવાદ-સૂઝ તથા તેમાં ઝિજ્ઞાસેલી લેન્ડેરની સંવાદ શૈલી બદલ. "લેન્ડેર પાત્રો એતિહાસિક થેતો, સંવાદના વસ્તુનું મધ્યગ્રિહુ પણ એતિહાસિક હોય, અને એમાં પ્રતિબિંબ પાડે પોતાને ઉપજેલી અસરોના....." એમ લેન્ડેર શૈલીની સમજ આપી સંવાદ સાહિત્ય વિશે કર્તા પોતાનો સ્પષ્ટ મન પણ દર્શાવી લે છે. "પાત્રપરિચય આપવાની મામાન્ય પ્રથા છે ખરી, પણ વિચારતાં મને એ આવશ્યક નહિ લાગ્યું: એ પ્રમાણે વસ્તુપરિચય વિશે પણ : સંવાદની સંકલના સમજાય એટલે જ નિર્દેશ શું ઓછો છે? સંવાદ એટલે ત્રિઅંકી કે પંચાંકી મોટાં નાટકો નહિ; એટલે એમાં વિસ્તૃત કથા કે ગ્રંથ પ્રસંગોની 'જોળ પૂરણી ન હોય. સંવાદોના સર્જનની કલા એટલે નવલકથાની કલા નહિ, પણ

\* 'એક ટૂંકું વિવેચન' (સંગ્રહની પ્રસ્તાવના).

‡ ઉ. ભ. ભટ્ટ.

† કે. વ. યે.

ઊર્મિકાવ્ય કે નવચિકાસજનની કલા : એકાદ ભાવના, એકાદ સિદ્ધાંત, 'પ્રસંગરંજ', કે વિરલ તત્ત્વદર્શનની ખીચાવટ કરી, ધ્વનિમાધુર્ય મૂકી, ખલો એનાથી વિશેષ વિસ્તાર સંવાદસૂત્ર પર લાદવાનો ન હોય." + આટલી સંવાદ-સૂત્ર કેળવાયેલી હોવા છતાં આ ત્રણ કાલ્પાનિક અને તેર ઐતિહાસિક સંદેશખાવટમાં સ્થળ સમયની અનિર્ધારિત અમર્યાદ લેરફેરના કારણે 'પ્રસંગોની રંગ પૂરણી' છેક ઘટી હોય એમ તો નથી બન્યું; વળી, કર્તા અગ્નિપ્રેમ 'ધર્મ', 'કસન પણ બહુધા સિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે. અલબત્ત, કર્તાએ સોને સંવાદોમાં ધર્મ સાંકળિયામાં સ્વતંત્ર રીતે તારવી આપવાની તકેદારી રાખી છે ખરી! એ રીતે, દરેક પ્રેમ અને તરફડતો પ્રેમ, મોહ, સ્નેહ તથા સ્વાર્થસુ, સંસારબંધન અને અધર્મી રિવાજ, રાજધર્મ તથા રાષ્ટ્રધર્મ, માનુભાષા અને સ્વદેશીપ્રેમ, ગુપ્ત વિ. અર્થાત્ પ્રજામાનસની ખીણ જેવાં પ્રશ્નો ચિત્રોની સંવાદ-છાયાવટ દ્વારા પ્રસ્તુત સંદેશખાવટ વિષય વર્તુળનો વ્યાપ તેમણે વધારી આપ્યો જણે. આ ઉપરાંત, ઘણાં સંવાદોમાં સ્વ. જી. ૧૫ અને મામિકતા શીઘ્રીસુલભ બની આવી છે, જ્યારે કેટલીક રચના એકાંકી-કેટલીકે ૨૦૧ કરવા વળતી જણાયો.

નહિ હોય. વળી, અન્ય બાળસાહિત્યની જેમ બાળનાટકો અને વિદ્યાર્થીઓના અભિનય શોખને પોષવા શાળોપયોગી નાટકો પણ આ પ્રથમ પચીસી પછી લખાતાં થયાં તેનો પણ આ સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય. જે કે, ઉપર્યુક્ત સંવાદ-સાહિત્ય અને પ્રસ્તુત વિદ્યાર્થી નાટકો વચ્ચે પાત્ર પ્રવેશની સંખ્યા અને વસ્તુવિસ્તાર સિવાય કોઈ શૈલીવિષયક તફાવત ઓછો ન જડે એમ પણ બને.

" પ્રકારના એક સંગ્રહાતના સંગ્રહ 'બાલનાટકાષ્ટ' (૧૯૨૨)માં એક સાથે આઠ  
 ૧ રજૂ થઈ છે તે આ: 'ગુન્હેગાર બાળકો', 'બાળ મંડળ', 'સત્ય વિજય', 'મિત્ર  
 ૨ 'દુગુણની સરસાઈ', 'પ્રમાણિકપણની પરીભા' અને 'કેવું ઈનામ મળ્યું'; એમાં  
 ૩ 'વર્ગ સમક્ષ રસપ્રદ શૈલીમાં બોધપ્રદ વાચન પીરસવાની નેમ રાખી

ક્રિસ્તા પરથી લખાયેલું સાત પ્રવેશનું એકાંકી 'કૃષ્ણ વક્રિલાત'  
 નાદી પ્રારંભ તથા કવિતા પ્રચુરતા છતાં સરળ સુગમ  
 સ્તુએકમના કારણે શાળોપયોગી બની શક્યું કહેવાય.  
 લખવાની નેમ હોવાથી 'ત્રિઅંકી દશ્ય નાટક' 'કૃષ્ણ  
 જનના ઉત્કટ પ્રેમપ્રસંગોને ઔચિત્યબુદ્ધિપૂર્વક જતા  
 લિયમદ્દન તેમ જ ગિરિશંકર ધારમ્ જોવી ઘટનાઓ  
 ઞં આ પાત્રો ખપમાં લઈ પોતાની હેતુ સિદ્ધિ

૧૫ તેવી રચનાઓ તે 'પડયા' (૧૯૨૮)ની  
 'લાડુને દાગ' તથા 'કવિશંકર' અને એ ઉપરાંત  
 ૧ આમાં બોધપ્રદ તથા ગંભીર કરનાં ડગલાં  
 નાટિકાઓ વિશે વિશેષ બાળબોધક સરસતા

૧ આ સમયગાળામાં જુગતરામ દવેએ પણ  
 ૧ ની સીપહેલું તે 'આપણાનું ગાડુ' (૧૯૨૭).  
 ૧ ૧ ધસવતી આ 'એકાંકી' રચનાએ ગ્રામ-

ઊર્મિકાવ્ય કે નવચિકાસજનની કલા : એકાદ ભાવના, એકાદ સિદ્ધાંત, એકાદ પ્રસંગરંગ, કે વિરલ તત્ત્વદર્શનની ખીટાવટ કરી, ધ્વનિમાધુર્ય મૂકી, ખસી જવું; એનાથી વિશેષ વિસ્તાર સંવાદસર્જન પર લાદવાનો ન હોય.”+ આટલી અસંદિગ્ધ સંવાદ-સૂઝ કેળવાયેલી હોવા છતાં આ ત્રણ કાલ્પનિક અને તેર ઐતિહાસિક સંવાદોની લખાવટમાં સ્વજન-સમજની અનિર્વાચન-અમર્યાદ હેરફેરના કારણે “પ્રસંગોની રંગીલ-પૂરણી” છેક ઘટી હોય એમ તો નહીં બન્યું; વળી, કર્તા અભિપ્રેત ‘ધ્વનિમાધુર્ય’નો કસત્ર પણ બહુધા સિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે. અલગત, કર્તાએ સોળે સંવાદનો ધ્વનિ સાંકળિયામાં સ્વતંત્ર રીતે તારવી આપવાની તકેદારી યાચી છે ખરી! એ રીતે, સમષ્ટિ પ્રેમ અને તરફડતો પ્રેમ, મોહ, સ્નેહ તથા સ્વાર્પણ, સંસારરૂપિન અને સામાજિક રિવાજ, રાજધર્મ તથા રાષ્ટ્રધર્મ, માતૃભાષા અને સ્વદેશીપ્રેમ, યુધ્ધ વિ. અહિંસા તથા પ્રજામાનસની પીડા જેવાં પ્રશ્નો-ચિન્તોની સંવાદ-છણાવટ દ્વારા પ્રસ્તુત સાહિત્યપ્રકારના વિષય-વર્તુળનો વ્યાપ તેમજ વર્ણવેલા આખો જાગ્રે. આ ઉપરાંત, ઘણાં સંવાદોમાં સ્વાભાવિકતા. અને મામિકતા શૈલીસુલભ બની આવી છે, જ્યારે કેટલીક રચના એકાંકી-કેટ્ટી બે પ્રયાસ કરવા વળતી જણાયેં.

‘સંવાદસંગ્રહ’ (ભાગ ૧, ૨ તથા ૩; અનુક્રમે ૧૯૨૧, ૨૨ તથા ૨૮) કું પુસ્તક-શ્રેણીમાં પણ સંવાદનો નાટ્યલેખનના અગત્યના પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો જણાય છે. “ભિન્ન ભિન્ન નીતિમય કોમિક અને હાદિક સંવાદો નાના નાટકના પથોટ સમાન છે, અને તે ભાવપૂર્વક ભજવાતા જેવાથી ઓર આનંદ આપે છે, અને વાંચવાથી નિવૃત્તિમાં વિનોદ સાથે ભોળ બને છે.” ત્રણ સંગ્રહના કુલ ૧૨૯ સંવાદોમાં પાત્ર-પ્રસંગની વિવિધતાની ઊણપ ભાગ્યેજ સાથે; પણ એ તમામમાં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે નીતિબોધ—અને એ સાવ અકારણ પણ નહિ લાગે. ઊલટું યાજ્ઞાનાં બાળકો અને એ રીતે શિક્ષકગણને ઉપકારક નીવડવાની ‘સંવાદ’ની નેમ એમાં તિલ્લ થઈ કહેસા.

દોક-બે દસકા દરમિયાન ખેડતા રહેલા સંવાદ સાહિત્ય અંગે નાટ્યસ્વરૂપ તથા લઘુ સાહિત્યપ્રકાર પરત્વેના આકર્ષણની પણ પ્રેરણા હોય એમ બને. સંવાદ તરીકે ઓળખાવાયેલી આમાંની કેટલીક રચનાઓ નાટિકાઓને મળતી આવે છે એ સાવ આકસ્મિક

+ પ્રસ્તુત વિચારો આ તબક્કે નવા ખેડતા થયેલા એકાંકી-પ્રકારના શૈલી-સંદર્ભમાં અર્ધપૂર્ણ લાગવાના; એ રીતે લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેનું અવાચીન મનોવલણ અર્ધસૂચક બની રહેવાનું.

કું સંવાદક અને પ્રકાશક : હરિલાલ ચંદુલાલ ઠાકોર અને ભાઈચંદ પૂંજદામ । થાહ.

નહિ હોય. વળી, અન્ય બાળમાહિત્યની જેમ બાળનાટકો અને વિદ્યાર્થીઓના અભિનય-શોખને પોષવા શાળોપયોગી નાટકો પણ આ પ્રથમ પચીસી પછી લખાતાં થયાં તેનો પણ આ સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય. જો કે, ઉપર્યુક્ત સંવાદ સાહિત્ય અને પ્રસ્તુત વિદ્યાર્થી નાટકો વચ્ચે પાત્ર-પ્રવેશની સંખ્યા અને વસ્તુવિસ્તાર સિવાય કોઈ શૈલીવિષયક તફાવત ઝાઝો ન જડે એમ પણ બને.

આ પ્રકારના એક શરૂઆતના સંગ્રહ ‘બાલનાટકાષ્ટ’ (૧૯૨૨)માં એક સાથે આઠ રચનાઓ રજૂ થઈ છે તે આ: ‘ગુન્હેગાર બાળકો’, ‘બાળ મંડળ’, ‘સત્ય વિજય’, ‘મિત્ર ભક્તિ’, ‘સદ્ગુણની સરસાઈ’, ‘પ્રમાણિકપણની પરીક્ષા’ અને ‘કેવું ઈનામ મળ્યું’; એમાં કર્તાએ બાળવર્ગ સમક્ષ રસપ્રદ શૈલીમાં બોધપ્રદ વાચન પીરસવાની નેમ રાખી જણાવે છે.

નર્મકથાકોપના પૌરાણિક કિસ્સા પરથી લખાયેલું સાત પ્રવેશનું એકાંકી ‘કૃષ્ણ વક્રિલાત’ (૧૯૨૪)\* સંસ્કૃત ઢબના નાદી-પ્રારંભ તથા કવિતા પ્રચુરતા છતાં સરળ સુગમ સંવાદછટા અને વિદ્યાર્થીભોગ્ય વસ્તુએકમના કારણે શાળોપયોગી બની શક્યું કહેવાય. વિદ્યાર્થીઓ માટે અભિનેય નાટક લખવાની નેમ હોવાથી ‘ત્રિઅંકી દશ્ય નાટક’ ‘કૃષ્ણ કનોયો’ (૧૯૨૪)\*માં કર્તાએ, કૃષ્ણજીવનના ઉત્કટ પ્રેમપ્રસંગોને ઔચિત્યબુદ્ધિપૂર્વક જતા કરી તથા દશ્યક્ષમતાના ઉપલક્ષ્યમાં કાલિયમર્દન તેમ જ ગિરિરાજ પારસુ જેવી ઘટનાઓ નાટ્યનિકાલ કરી, શક્ય તેટલાં ઓછાં સી પાત્રો ખર્ચમાં લઈ પોતાની હેતુ સિદ્ધિ અર્થે પ્રયાસ કર્યો જણાય છે.

શ્રી ‘ધૂમકેતુ’ની આ વર્ગમાં મૂકી શકાય તેવી રચનાઓ તે ‘પડ્યા’ (૧૯૨૮)ની ત્રણ કૃતિઓ—‘ગામડાંની ધૂળમાં ઢંકાએલાં’, ‘લાડુને દાળ’ તથા ‘કવિરાજ’ અને એ ઉપરાંત ‘ભીલકુમાર, એકલવ્ય અને ભીળાં નાટકો’; આમાં બોધપ્રદ તથા ગંભીર કરતાં હળવા પાત્ર-પ્રસંગની અંગભીર શૈલીમાં લખાયેલી નાટિકાઓ વિશે વિશેષ બાળભોગ્ય સરસતા શૈલીસિદ્ધ થઈ જણાયે.

ગ્રામીણ વિદ્યાર્થીને નજર સમક્ષ રાખીને આ સમયગાળામાં જુગતરામ દવેએ પણ બોધપ્રદ શૈલીમાં કેટલીક નાટિકાઓ લખી. એમાં સૌપહેલું તે ‘આંધળાનું ગાડું’ (૧૯૨૭). ગ્રામજીવનના છૂટક પ્રવેશોની શિથિલ સંકલના ધરાવતી આ ‘એકાંકી’ રચનાએ ગ્રામ-



ઊર્મિકાવ્ય કે નવલિકાસજનની કલા : એકાદ ભાવના, એકાદ સિદ્ધાંત, એકાદ પ્રસંગરંજ, કે વિરલ તત્ત્વદર્શનની ખીલાવટ કરી, ધ્વનિમાધુર્ય મૂકી, ખસી જવું; એનાથી વિગેષ વિસ્તાર સંવાદસર્જન પર લાદવાનો ન હોય."† આટલી અસંદિગ્ધ સંવાદ-સૂઝ કેળવાયેલી હોવા છતાં આ ત્રણ કાવ્યોનાંક અને તેર ઐતિહાસિક સંવાદોની લખાવટમાં સ્થળ સમયની અનિયતિન અમર્યાદાં તેરફેરના કારણે 'પ્રસંગોની રંગિય-પૂરણી' છેક ઘટી હોય એમ તો નથી બન્યું. વળી, કર્તા અભિપ્રેત 'ધ્વનિમાધુર્ય'નો કસન પણ બહુધા નિહા ધર્યો છે એમ નહિ લાગે. અલબત્ત, કર્તાએ સોળે સંવાદોના ધ્વનિ સાકળિયામાં સ્વતંત્ર રીતે તારવી આપવાની તકેદારી સખી છે ખરી! એ રીતે, સમષ્ટિ પ્રેમ અને તરફડતો પ્રેમ, મોહ, સ્નેહ તથા સ્વાર્પણ, સસારબંધન અને સામાજિક રિવાજ, રાજધર્મ તથા સામ્રાજ્ય, માનુષ્યા અને સ્પદેશીપ્રેમ, બુધ્ધિ વિ. અહિંસા તથા પ્રજામાનસની પીડા જેવાં પ્રશ્નો ચિત્રોની સવાદ છત્તાવટ દ્વારા પ્રસ્તુત સાહિત્યપ્રકારના વિષય વર્તુળને વ્યાપ તેમણે વધારી આપ્યો જણે. આ ઉપરાંત, ઘણાં સંવાદોમાં સ્વાભાવિકતા અને માનિકતા શૈલીસુવલ બની આવી છે, જ્યારે કેટલીક રચના એકાંકી કેટ્ટીએ પ્રયાસ કરવા વળતી જણાયે

‘સંવાદસંગ્રહ’ (ભાગ ૧, ૨ તથા ૩, અનુક્રમે ૧૯૨૧, ૨૨ તથા ૨૮) ઠું પુસ્તક-ઢોલીમાં પણ સંવાદોના નાટ્યલેખનના અગત્યના પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો જણાય છે. “ભિન્ન ભિન્ન નીતિમય કોમિક અને હાદિક સંવાદો નાના નાટકના ખ્યોટ મમાન છે, અને તે ભાવપૂર્વક ભજવાતા જેવાથી ઓર આનંદ આપે છે, અને વાચકથી નિવૃત્તિમાં વિનોદ સાથે ભોળ બસે છે.” ત્રણ સંગ્રહના કુલ ૧૨૯ સંવાદોમાં પાત્ર પ્રસંગની વિવિધતાની ઊણપ ભાગ્યેજ સાથે; પણ એ તમામમા પ્રાધાન્ય ભાગવે છે નીતિનોપ—અને એ સાવ અકારણ પણ નહિ લાગે ક્ષિવદ્ધુ યાજ્ઞનાં બાનકો અને એ રીતે ચિત્તકગણને ઉપકારક નીવડવાની ‘સયોજક’ની નેમ એમાં નિહા વઈ કહેસા.

દોઢ-એ દસકા દરમિયાન ખેડતા રહેલા સંવાદ સાહિત્ય અંગે નાટ્યસ્વરૂપ તથા લઘુ સાહિત્યપ્રકાર પરવેના આકર્ષણની પણ પ્રેરણા હોય એમ બને. સંવાદ તરીકે ઓળખાવાયેલી આમાંની કેટલીક રચનાઓ નાટિકાઓને મળતી આવે છે એ સાવ આકસ્મિક

† પ્રસ્તુત વિચારો આ તબક્કે નવા ખેડતા થયેલા એકાંકી-પ્રકારના શૈલી-સંદર્ભમા અર્થપૂર્ણ લાગવાના; એ રીતે લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેનું અર્વાચીન મનોવલણ અર્થસૂચક બની રહેવાનું.

‡ સયોજક અને પ્રકાશક : હરિલાલ ચંદુલાલ ઠાકોર અને ભાઈચંદ પૂંજદાસ િયાલ

નહિ હોય. વળી, અન્ય બાળશાસ્ત્રની જેમ બાળનાટકો અને વિદ્યાર્થીઓના અભિનય શોખને પોષવા શાળાપંથોની નાટકો પણ આ પ્રથમ પચીસી પછી લખાતા થયા તેનો પણ આ સાથે ઉલ્લેખ કરી શકાય જે કે, ઉપર્યુક્ત સંવાદ સાહિત્ય અને પ્રસ્તુત વિદ્યાર્થી નાટકો વચ્ચે પાત્ર પ્રવેશની સખા અને વસ્તુવિન્યાર સિવાય કોઈ શૈલીવિષયક તફાવત ઝાઝો ન જડે એમ પણ બને.

આ પ્રકારના એક યજ્ઞાતના સંગ્રહ ‘બાલનાટકાષ્ટ’ (૧૯૨૨)મા એક સાથે આઠ રચનાઓ રજૂ થઈ છે તે આ ‘ગુન્હેગાર બાળકો’, ‘બાળ મહાન’, ‘સત્ય વિજય’, ‘મિત્ર ભક્તિ’, ‘સદ્ગુણની સરસાઈ’, ‘પ્રમાણિકપણાની પરીક્ષા’ અને ‘કેવું ઈનામ મળ્યું’, એમાં કર્તાએ બાળવર્ગ સમક્ષ રમપ્રદ શૈલીમા ભોધપ્રદ પાત્રન પીરસવાની નેમ રાખી જણાવે છે.

નર્મકથાકોપના પૌરાણિક કિસ્સા પરથી લખાવેલું સાત પ્રવેશનું એકાંકી ‘કૃષ્ણ વકિવાત’ (૧૯૨૪)\* સંસ્કૃત ઢબના નાંદી પ્રારંભ તથા કવિતા પ્રચુરતા છતાં સરળ-સુગમ સંવાદછટા અને વિદ્યાર્થીભોગ્ય વસ્તુએકમના કારણે શાળાપંથોની બની શક્યું કહેવાય વિદ્યાર્થીઓ માટે અભિનેય નાટક લખવાની નેમ હોવાથી ‘ત્રિઅંકી દશ્ય નાટક’ ‘કૃષ્ણ કનોયો’ (૧૯૨૪)\*\*માં કર્તાએ, કૃષ્ણજીવનના ઉત્કટ પ્રેમપ્રસંગોને ઔચિત્યબુદ્ધિપૂર્વક જતા કરી તથા દશ્યભૂતના ઉપલક્ષ્યમા કાલિયમર્દન તેમ જ ગિરિરાજ પારમ્પુ જેવી ઘટનાઓ નાટ્યનિકાલ કરી, શક્ય તેટલાં ઓછા સી પાત્રો ખપમાં લઈ પોતાની હેતુ સિદ્ધિ અર્થે પ્રયાસ કર્યો જણાય છે.

શ્રી ‘ધૂમકેતુ’ની આ વર્ગમાં મૂકી શકાય તેવી રચનાઓ તે ‘પડયા’ (૧૯૨૮)ની ત્રણ કૃતિઓ—‘ગામડાંની ધૂનમા ઢકાએલા’, ‘લાડુને દાગ’ તથા ‘કવિરાજ’ અને એ ઉપરાંત ‘ભીલકુમાર, એકલવ્ય અને ભીળા નાટકો’, આમા ભોધપ્રદ તથા ગંભીર કરતા હળવા પાત્ર પ્રસંગની અગંભીર શૈલીમા લખાવેલી નાટિકાઓ વિશે વિશેષ બાળભોગ્ય સરનના શૈલીસિદ્ધ થઈ જણાશે.

ગ્રામીણ વિદ્યાર્થીને નજર સમક્ષ રાખીને આ સમયગાળામા જુજતરામ દવેએ પણ ભોધપ્રદ શૈલીમા કેટલીક નાટિકાઓ લખી એમા સૌપહેલું તે ‘આધ્યાત્મ ગાડુ’ (૧૯૨૭) ગ્રામજીવનના છૂટક પ્રવેશોની શિથિલ સંકલના ધરાવતી આ ‘એકાંકી’ રચનાએ ગ્રામ-

શાળા અંગે તાત્કાલિક ઉપયોગિતા સાચવી હશે એટલું જ. 'બે મધ્યનિષેધક નાટકો' (૧૯૩૧) પૈકી નાના નાના તેજ પ્રવેશોના 'ખેડૂતનો શિકારી'નાં રૂપક પાત્રો, બોધવશી હેતુ અને ગીતોનું આયોજન ઓછીવત્તી રચપદતા જાળવી રાખે છે પણ અભિનય સુગમતા સિદ્ધ થઈ છે તે તો બે પ્રવેશના 'મધ્યમચરની ચાલ'માં પ્રકૃષ્ટતા સત્યાગ્રહ અંગેની નવ પ્રવેશી નાટિકા 'પ્રકૃષ્ટતા નાટક' (૧૯૨૯)માં ગીતોની ભાવવાહિતા સાથે ટૂંકા મામિક સંવાદોની અચરકારકતા સુગમતા ઉપયુક્ત થઈ હોત તો આ બાળભોગ્ય કૃતિ વધુ અર્થસાધક બની આવત ભૂદાનની પ્રેરણા નીચે લખાયેલી જાણીતી આઠ દશોની નાટિકા 'શેકસ્પિયો ખેડૂત' (૧૯૫૭)મા પણ, કાંચનત્યાગ તથા વિનિમય વ્યવહારના વિષય-એકમને અગાઉની જેમ જ કચ્છી નાટ્યનિયોજનનો કોઈ લાભ મળ્યો નથી. આમ ગિજુભાઈની નાટ્ય રચનાઓ મૂળે તો તેમની ગ્રામોત્કર્ષની પ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં કેવળ વિચારભિવ્યક્તિ પેટે લખાઈ જાણ્યો શિવાજીના જીવનપ્રસંગોનું ઐતિહાસિક બાળ નાટક 'અંતરનાં અજવાળાં' (૧૯૩૫)† વિદ્યાર્થીભોગ્ય અને સાહિત્ય બની આવ્યું છે તે મુખ્યત્વે તો તેમની પ્રખ્યાત સામગ્રી, સરળ વસ્તુવિધાન અને સ્વાભાવિક સંવાદ શૈલીના કારણે.

ત્રણ ત્રણ પ્રવેશનાં ત્રિઅંકી 'બાળકનો બાપવ' (૧૯૩૦) તથા 'બાળકનો બેલી કોણ?' (૧૯૩૩)માં\* બાળમાનસને નાટ્યવિષય બનાવવાના કર્તાના વલણમાં યથાવત પંડ્યાની આ પ્રકારનાં નાટકોની શૈલી-રીતિનું સ્મરણ થઈ આવશે વળી, વિષયાનુસંધાનમાં પરસ્પર પૂરક નીવડતી આ રચનાઓમાં બાળમનનો યથાર્થ પરિચય કરાવવા ઉપરાંત બાળસુલભ વૃત્તિઓ પરત્વે જેવા મળતી ઉપેક્ષાવૃત્તિ અંગે ચેતવણી-સૂર પણ કાઢ્યો છે; એમ કરવામાં કર્તાએ સંવાદોનો વિશેષ આશ્રય લઈ એમાં મામિકતા તથા સુવાચ્યતા ઉમેરી છે એમ જાણ્યો પ્રાથમિક તથા માધ્યમિક શાળાનાં ધોરણોમાં અંગ્રેજી અંગેના અભ્યાસ સ્થાનની ચર્ચાને વિષય બનાવતી 'ફંધાયેલો અવાજ' અને વિચારની સરમુખન્યારથાણીની પ્રશ્ન છણાવટ કરતી 'બધ બારણા' ‡ જેવી નાટિકાઓ પણ વિદ્યાર્થીજગતની ઉપયોગિતા તથા શાળાની અભિનયપ્રવૃત્તિ અંગે જ લખાઈ લાગે છે

† નેદાલાલ છ. ચૌધરી.

\* ગીરીશંકર કા ચતુર્વેદી.

‡ મુરલોત્તમદાસ લ. શાહ.

‘વારસાને માટે’ (નવ દશ્ય), ‘વેદી ઉપર’ (ઓગસ્ટીસ દશ્ય) તથા ‘વચ્ચે વર્ગ’ (ત્રિ-દશ્ય) નામની ત્રણ દીર્ઘસૂત્રી સામાજિક કલ્પાન્ત નાટિકાઓનો સંગ્રહ ‘વેદીનાં ફૂલો’ (૧૯૩૮)† કર્તાએ જણાવ્યા મુજબ, “નાટકના રૂપમાં રજૂ કરવામાં આવેલ છે પણ તેમાં વાર્તાના અંશો વધારે છે” એટલે એ નોંધપાત્ર ગણાયે તે અભિનયસુલભ દશ્યશામતા અંગે નહિ પરંતુ અર્વાચીન ગણાતી રહેણીકરણની વાસ્તવલક્ષી વિષય છણાવટ, તેમાં સાદ્યંત જળવાતી આવેલી અનાયાસ સરળતા અને વસ્તુ તંતુના કરુણાંત સમાપન વદલ

‘૨૯ થી’ ૩૨ દરમિયાન લખાયેલાં ચરવંત પડ્યાનાં બાળનાટકોનો સંગ્રહ તે ‘ધરદીવડી’ (૧૯૩૨). અન્ય સંવાદકારો તથા નાટક લખનારાઓ કરતાં પંડ્યા કલ્પમમાં બાળ-સ્વભાવનું સમભાવભર્યું તથા તાદૃશ નાટ્યચિત્ર ઉપલબ્ધ થાય છે; એ અંગેનું મુખ્ય કારણ એ કે ઈતિહાસ-પુરાણના ચવાણેલાં પાત્ર પ્રસંગ પડતાં મૂકી, જેમને માટે નાટક લખવા ધાર્યા છે તે ખુદ બાળપાત્રોને વા બાળપ્રવૃત્તિને તેઓ વિષય વસ્તુ તરીકે સહેતુક રીતે પ્રયોજી બતાવે છે, વળી, આમા એમની નાટ્યસૂઝ તથા કેળવાતા આવતા શૈલી ક્ષતબનો લાભ મળતો રહે છે એ વિશેષમાં, એટલે બાળભાવોની વિવિધતા દાખવતાં ‘હોળીનું નાળિયેર’, ‘ઝેલતા ડુગર’ તથા ‘સાકરનો ચોધનાસ’ જેવા નાટકો બાળપ્રિય બન્યાં છે એટલું જ નહિ, શિક્ષક તથા વડીલવર્ગને પણ બાળ-સમભાવ અંગે ઉપકારક નીવડે એવાં આ નાટકો પંડ્યાના સાહિત્ય-સત્કારના પણ નિમિત્ત બન્યાં છે. બાળમાનસને પૂર્વગ્રહ વિના સમજવા ઉતારવાના એમના કૌશલ્યને કારણે વસ્તુપસદગી તથા નિરૂપણશૈલીની બાબતમાં ચર્ચાર્થનામી બનેલાં આ બાળનાટકો એ નાટ્યવર્ગમાં વિશિષ્ટ રહેતા આવ્યાં છે.

બાળનાટકો અંગે ‘૩૦’ ઉપનો અડધો દશકો મહત્વનો ગણાય, કેમ કે, ચરવંત પંડ્યા જેવા શૈલીકાર ઉપરાંત, નવકવિ શ્રીધરાણી તથા અભિનય-ઉત્સાહી શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતા પણ પોતાપોતાની સૂઝ શૈલીનો આ નાટ્યપ્રકારને લાભ આપી કેમ જાણે એનું ચક્ર્ય વૈવિધ્ય દર્શાવી આપે છે. વળી, ‘ગાંધીવ’ની વિસ્તૃત શ્રેણીનો પ્રારંભ થાય છે એ પણ આ સમયગાળામાં. ‘વચ્ચે’ (૧૯૩૧) તથા ‘સાનયરી અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૩૩)-માં કવિની કૃતિઓમાં બાળજગત સૌપ્રથમ રંગદર્શિતા તથા કવિતામયતાથી મા’ત રંગાઈ રહે છે, સાહિત્યિક રસ રુચિ પણ સતોષાતાં રહે છે એ એની ગૌરી વિશેષતા. બાળસુલભ સામગ્રીની નૃત્ય-ગીત સંગીત તથા તખતાદષ્ટિના સહયોગ વડે રસાગ અને અભિનયસુલભ માવજત થાય છે તે નટ-નાટ્યકારના બે નાટકો ‘સંતાકૂકડી’ તથા ‘રમકડની કાન’માં;\* તાત્કાલિક ભજવાઈ એ શાળાપયોગી રંગભૂમિ અને બાળરુચિને ઉપકારક નીવડતાં રહે છે એ એની શૈલી-સાર્થકતા.

† નાગરદાન પંડ્યા.

\* અનુક્રમે ભજવાયાં ૧૯૩૧ તથા ૧૯૩૪માં.

‘ગાડીવ’ પ્રકાશન સંસ્થા તરફથી આ ગાળામાં આરબાવેલી ‘ચાચો ભજવીએ’ (૧૯૩૫) ની નાટ્ય શૈલીમાં પણ શાળાઓનો નાટ્યોન્માદ, કિશોરોની અભિનય-અભિરુચિ તથા બાળગભૂમિને લગતાં રખાયાં જણાયાં છે. બાર ભાગની શ્રેણીમાં વિપવનામગ્રી તથા વસ્તુવિધાનની વિવિધતા જળવાય છે તે કદાચ આ કારણે નટવરલાલ માલવી, હરિપ્રસાદ વ્યાસ, છગનલાલ ધોળી, બાલકૃષ્ણ જોષી તથા હરસુખ ખટ્ટિ જેવાના કલમ-સહકારથી પાંચરની આવેલી આ ઉપયોગી શ્રેણીમાં સંગ્રહસ્થ થયેલી ત્રિ પ્રવેશી એકાંકી અને ત્રિઅંકી, મૌલિક અને અંગુદિત, મનોરંજક તથા બોધક અને રસભર છતાં સરળ-સુગમ નાટ્યરચનાઓને પ્રોત્સાહનક આપકાર મળ્યા હોઈ, તાજેતરમાં શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતાના માર્ગદર્શન હેઠળ ‘ચાચો ભજવીએ’ (૧૯૫૫)ની શ્રેણીને ‘અમકારિન’ કરવામાં આવી છે.

આ ગાળાનો અન્ય કિશોરભોગ્ય તથા અભિનયસુગમ નાટિકાઓ તે આ—‘ઢેકનું કોઈ ધણી નથી’, ‘ભૂલાયેલા ભાડુ’ (૧૯૩૩) <sup>૧</sup>, ‘ભિલીપત્ર’ (૧૯૩૪) <sup>૨</sup>, ‘સુરધૂનિ’ (૧૯૩૫) <sup>૩</sup>, ‘રૂપાની ગાય’ (૧૯૩૯) <sup>૪</sup>, તથા ‘પ્રતિજ્ઞાનું ગમર્ધન (૧૯૪૦)’ <sup>૫</sup>, એટલે એમ કહી શકાય કે ‘૨૫ થી ૪૦ના દોઢ દશક દરમિયાન આવી બાળભોગ્ય નાટિકાઓ વ્યક્તિગત કલમ દ્વારા ભલે છૂટક છૂટક, પણ સમયક્રમમાં તો લગભગ ગતત લખાતી આવતી જણાય છે. શાળાપયોગી નાટક વ્યવસ્થિત રીતે બેઝાય અને તે પણ એક જ નાટ્યરેખકની કલમ દ્વારા, એવો સુમેળ ‘૫૦ પછી જળવાયો જણાયે દુર્ગેશ શુક્લના નાટ્યરેખન અંગે

આમ, ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસીથી પાંચીસ માળતા વ્યાપક અભિનયોન્માદ તથા નાટ્યશોખ તથા એકાંકી-આગ્રહ સાથે જ સાહિત્યતાની નેમ ધરાવતી લઘુ બાળનાટિકા ઓનો અર્થસૂચક આવિષ્કાર જેવા મળતો થાય એવો પણ સુયોગ જળવાય છે. વળી, ‘૪૦થી વ્યવસ્થિત વિકાસ કેટ્ટીએ પળતી નિર્વેતન અભિનયપ્રવૃત્તિ તેમ જ અભિનેયાર્થ નાટકોની લખાવટ અંગેનો પણ આ નાટ્ય પ્રવાસમાં પૂર્વ-સંકેત જણી રહે કદાચ. લગભગ ૭૫ વર્ષના આયુષ્યના સાહિત્યિક નાટકની કંઈક એકવિધતા સાથે ૨૫ ૩૦ વર્ષનું અર્વાચીન નાટક જે વિકાસશીલ તથા વૈવિધ્યસભર કાઠું કાઢી બતાવે છે એમાં આ શાળાપયોગી બાળનાટકોની પણ એક વ્યક્તિત્વ પાસા તરીકે ગણના આવશ્ય થવાની.

૧ ‘મશાલચી’

૨ રમણીક કી મહેતા

૩ બસુભાઈ શુક્લ

૪ રમણલાલ સોની

૫ પ્ર હરભાઈ ત્રિવેદી

## એકાંકી:પ્રસ્થાન

વીસમી સદીની પ્રથમ પચીસી ઊતરતી વેળા આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળતા નાટ્ય લેખનના નવા ઉન્મેષો પૈકી એકાંકીનો આવિષ્કાર સ્વપ્રદ એટલા માટે જણાયે કે મુખ્યત્વે એમાં સંસ્કૃત લખાવટની સુદૈર્ઘ્ય કૃતિઓ તથા તદ્દગત કવિતા-આક્રમણ પરત્વેના અને વ્યવસાયી ધારાની શૈલી વિકૃતિ અંગેના અનાકર્ષણ-અસંતોષ સાથે ટુચ્ચિત્ર નાટ્ય શૈલીના નિર્માણ માટે શિખિત લેખકવર્ગમાં સળવળાટ તત્પરતા જેવા મળતા થાય છે જીવનનું સર્વાંગીણ વા વિસ્તૃત વિલોકન નહિ, પરંતુ વ્યક્તિજીવનના એનાદ વિવશણ તથા ઉત્કટ અનુભવનું એકાંગી, સ્વપર્યાપ્ત અવલોકન-આવેષન, સ્થાપિત સ્વીકૃત મૂલ્યો કે વિચાર શ્રેણીનો અનાદર કરી, સ્વનંત્ર વ્યક્તિત્વ તથા બુદ્ધિ-ચમકાર દાખવવાનો મોકો ગ્રાહવી મૌલિક તેમ બડખોર જણાતી વિચારમાળાનો આગય, અપ્રચલિત મત મતવ સાથે અનિવાર્ય બની આવતી અભિવ્યક્તિની નવીનતા પ્રયોગખેરી, કવિતા તથા પડિતતા અંગેના ગભીરતા તથા અતિશયતા જેવા કેટલાક દુષણોના સીધા પરિણામ જેવી શૈલી વિપથક કૃત્રિમતાના સ્થાને બોનચાલ કે વાર્તાવાપની ભાષા-લક્ષણ તેમ જ ગદ્યછાનો અગ્રગણ-ઉપયોગ આવા મનોવલણોમાં પડિતયુગ પરત્વે અર્વાચીન મળનો પ્રગટ અપ્રગટ પ્રત્યાઘાત હો તો બહે, એના સર્જનાત્મક આવિષ્કારના કારણે એના નકારાત્મક પાસા હોય તે, ઘણા ગૌણ બની ગયા કહવાય વળી, આ તરી આવતી પરિસ્થિતિ એના સદર્ભમાં એકાંકી-ઉદ્ભવ કુદરતી સાહિત્ય ઘટના તરીકે પણ તપાસી શકાયે આવી તપાસ વેળા યનગનતા અને સુશિખિત લેખક માનસને થો ઈનસન જેવાની પ્રણાવિકાભજક વૃત્તિનું તથા પ્રજ્ઞનાર્થવાદી વિચારધારાનું કે એસ્કાર વાઈડ જેવાની નફ્ટાઈનું અને વાણીયાનુયનું થે લાગ્યું હોવું જોઈએ એ શક્યતાનું પણ સ્મરણ કરવું પડશે

ગુજરાતી સમાજજીવન અંગે ત્યાર સક્રમક જણાતી અવસ્થા પણ આમાં લક્ષમાં લેવાની રહેશે અમર્યાદ જણાતા ઉલ્લોગીકરણ તથા ઉગ્ર બનતા આવતા જીવનવિગ્રહ નિમિત્તે નવરાશનું પ્રમાણ ઘટતું આવ્યું છે જણે આર્થિક મૂન પરિવર્તન નીતિ દલ તથા ધર્મ-આહાર સમિ માથું ઝિલકવાનું નિમિત્ત બન્યા વિના શાનું રહે? વળી, ઝતિ પ્રગ્તિનયીત બનતા શિશુ પ્રસાર દ્વારા સ્ત્રીપુરુષના સામાજિક સબધાની ખરી ખોટી મર્યાદાઓ ભૂતાઈ, આધીપાદી થાય, નવી સ્થપાઈ એમ પણ બન્યું છે હજાર મળવાની સુલભ થતી મોકળાશ અને જાહેરમાં કામ કરવાની પ્રવૃત્તિ તકનું એક પરિણામ તે વિજતીય આકર્ષણ, જતી।

પ્રતિભાને પણ કસોટીએ ચઢાવે એવા વિલક્ષણ ક્ષણપ્રકાર એકાંકીનું આગમન થયું જાણે. એટલે એકાંકી—‘કોમિક’ વચ્ચે સામ્ય શોધનારે આ ઉદ્દભવ-બળોના સરખાપણા આગળ અટકવું પડ્યો. ઊલટું, રંગભૂમિ પર જીવતા-ચાલતા ‘કોમિક’ ની રીલીવિષયક અતિરંજકતા તથા સ્વરૂપ સંદિગ્ધતા સાથે એકાંકી-સાહિત્યના વિકાસ અંગેના દિશા-ચિત્ર તથા વૈવિધ્ય અભ્યાસતા વેંત એના આત્મિક અમામ્ય દ્વારા આ અર્વાચીન લઘુનાટ્યની સરસાઈ દાખવવાની રહેશે. એકાંકી-ઉદ્ભવનું કારણ ભલે કૃત્રિમ જણાતી પરિસ્થિતિ હોય, પરંતુ એના અંતરંગની નાટ્યવિષયક ખૂંટીઓ શક્યતાઓ તતોતત ચકાવવા રચનાકસબનો ઘણો પુરુષાર્થ રેડાયો છે; અને સમર્થ કલ્પનો રીલીપરિશ્રમ એકાંકી આકર્ષણ વધારતો આવે છે એટલું જ નહિ, એ વિજાસ પ્રક્રિયા નિમિત્તે જ એકાંકી બંધારણ તથા તેના કલાકસભ અંગેની વ્યાવર્તક વિશેષતાઓ મુનિશ્ચિત બનતી રહે છે આ પાશ્ચાત્ય એકાંકીનું આકર્ષણ અનુભવનાર અને એની સ્થિર સમૃદ્ધ સાહિત્યપરંપરાની પ્રેરણા ઝીંઘી એ નાટ્યપ્રકારને ગુજરાતીમાં ઉતારવા મથવાની પહેલ કરનાર ત્રિપુટી તે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, યશવંત પંડ્યા અને પ્રાણજીવન પાઠક.

ત્રીસીની આ કાર્પરત ત્રિપુટી પૈકી પ્રાણજીવન પાઠક ‘પ્રસ્થાન’માં પ્રસિદ્ધ થતી રહેલી ચોતાની ચાર લઘુ નાટ્યરચનાઓ દ્વારા કેટલીક આશાઓ જન્માવે છે તે તેજસ્વી એકાંકીકાર કરતા વિશેષ તે નવાં સાહિત્યિક બળોની વિશિષ્ટ છટા દાખવતા નાટ્યકાર તરીકેની; ભલે એ રીતે, પણ તેમની કલમ દ્વારા આ નવા નાટ્યપ્રકારનું ગાઠું ખેંચાણ થયું હોત, તે પાઠકના પ્રયાસોનું મૂલ્યાંકન સરળ થઈ પડત. ‘ગુડી’ ‘ગુડના દશકામાં’ લખાયેલી પંડ્યાની એકાંકી કાઠાની નાટિકાઓ ગ્રંથમુલબ બને છે છેક પાંચમાં દશકામાં. આ બંને પ્રયોગકારોની જેમ બટુભાઈના એકાંકી પ્રયાસોનો સમયગાળો તે આ, પરંતુ ‘૨૨’ ‘૨૭’ના અડધા દશકા દરમિયાન કુલ દશથી વિશેષ એકાંકીરચનાઓના ‘મન્દગાધા’ અને બીજાં નાટકો’ તથા ‘માલાદેવી અને બીજાં નાટકો’ એમ સૌપ્રથમ બે સંગ્રહો રજૂ કરી, આ વિદેશી સાહિત્યપ્રકારને લગભગ આત્મસાન કરી, ઉમરવાડિયા વિચારગર્ભ એકાંકીના ખેડાણની શક્યતાઓ તાત્કાલિક એક સીમાંક સ્થાપે છે જાણે ઉત્સાહી ગુજરાતી લેખકવર્ગમાં એકાંકી-આકર્ષણ જન્માવનારું મુખ્ય કારણ તે પ્રસ્થાનકારના આ પહેલ પ્રયાસો અને કેટલીક પ્રશસ્ય સફળતા. એટલે બટુભાઈનો આદ્ય એકાંકીકાર તરીકે અવારનવાર ઉદ્દેખ થતો રહે છે તે સાચવારી કરતાં વિશેષ તે આ સ્વકીયતા અને ઉપચડપરી સુવાચ્ય એકાંકીરચનાઓ આપતા રહી સાહિત્યક્ષેત્રે ચર્ચા જગાવનાર અને ધ્યાન ખેંચનાર આ પ્રસ્થાનકાર પછીના દશકા દોઢ દશકામાં વીતરાવા લાગે એ વિચ્છેદ કેમ જાણે વેળાસર વસી ચૂક્યું હોય એમ, તેમના બંને સંગ્રહની જ્ઞાન ચૂટેલી પ્રતિનિધિ રચનાઓના

સંબંધો તેમ જ કામુકતા જેવા કંઈક નવા વિષયપ્રમ્ણો વિશેની માહિત્ય-વાર્તા અંગે નિર્ભીકતા તથા સ્પષ્ટવકતૃત્વ સાહસિક પ્રસ્થાન અને પડકારની વિશેષ અસરકારક તાલીમ મળી રાજકારણી ક્ષેત્રે ગાંધીજીની નેતાગીરી નીચે. આવી નવસંસ્કૃતિય વિચારમુક્તિની તાજગીભરી હવામાં અભિવ્યક્તિ ઉત્સુક લેખકવર્ગ અવનવી વાત તવી ઢાંચે ઘટ્ટસ્થ કરવા તત્પર હતા એ વેળા એકાંકીનો કલાપ્રકાર સમયસર આવી મળ્યો એ તેના ખેડાસુનો સુયોગ ગોઠવાયો એમ જ. દરમિયાનમાં અહીંતહીં વ્યક્ત થવા લાગેલો અભિનયશોખ, ‘નાટક કરવાની’ વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ, એ નવાં નિમિત્ત સાચવવા જ નજરે પડતી ક્લેમો, સંવાદશાહિત્ય વા બાળનાટકો અને વધાગમાં નવી પાંચરતી કેળવાતી નાટ્યરુચિ—એકાંકી-ઉદ્ભવ અંગે આ વિગત પ્રત્યક્ષ કારણ તરીકે ભલે નહિ, પણ માનુકૂળ પરિસ્થિતિ તરીકે ટંકવાની રહેશે.

‘ઇલામુજ’ અને ‘ડેમ’ જેવી સંસ્કૃતની એક-એકી નાટ્યરચના, ઘણી વાર એકાંકી જેટલા પથારમા આટોપાતો ભવાઈ વેશ તથા છૂટું પાડી ગોઠવવાથી ચાર પાંચ પ્રવેશના વસ્તુફલકમાં સમાનું વ્યવસાયી શૈલીનું ઉપકથાનું ‘કોમિક’ એમ એકાંકીના કાદ સાથે બાદ્યાકારની સગાઈ ધરાવતી લઘુરચનાઓ જુદા જુદા સમયગાળા દરમિયાન પરિચિત હતી ખરી, પરંતુ વીસીની વીસી પછીનો એકાંકી-ઉન્મેષ અર્વાચીન અને નવાર્ગનુક ઠરવાનો. સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં સુદીર્ઘ રચનાઓની સરખામણીમાં, એકાંકી શાસ્ત્ર-પ્રમાણિત હોવા છતાં એ અંગેના પ્રયાસો અપવાદરૂપ લાગવાના; જ્યારે બહુધા કાળમાન પૂરતું ઉપલક ફલક-સામ્ય ધરાવતાં ભવાઈ વેશ તથા પાશ્ચાત્ય એકાંકી અંગે રચનાકસબ જેવી તાત્ત્વિક બાબતમાં વિશેષ ધ્રુવભેદ જોડી આવ્યો. વ્યવસાયી રંગભૂમિનું ‘કોમિક’ એ મૂળ તો ભજવણી અંગેની રંગભૂમિ-સગવડ પ્રયોજવાની મથામણ તથા પ્રેક્ષકવર્ગની મુખ્યત્વે મનોરંજનવૃત્તિ પધાનવા અંગેની ધંધાદારીઓની ચિંતા નિમિત્તે ઉદ્ભવેલો એક કૃત્રિમ પ્રકાર જ, મુશ્કેલીમાં લગભગ આને મળતી આવતી રંગભૂમિવિષયક પરિસ્થિતિ એકાંકીના જન્મ અંગે કારણભૂત બની એ હકીકત અહીં સૂચક ઠરસે આવશ્ય પ્રેમકાગારમાં મોડો પડતો એશઆરામી દાતા વર્ગ નાટક-મૂળ નાટક જોવામાંથી વંચિત ન રહી જાય એવી વ્યવસાયી હિત ચિંતા નિમિત્તે નાટ્યાગંભ પૂર્વે નાનું, સ્વતંત્ર અને બહુધા હળવું વસ્તુ રજૂ કરતા રહેવાની સગવડબુદ્ધિમાંથી કાપમી ચાલ પડ્યો જણાય છે, તો બે અંક વા પ્રવેશ વચ્ચે દરશસજવટ અંગે સમયગાળો કાઢી લેવા કે ભજવણીની અન્ય કોઈ સુવિધા સાચવવા લટકલિપાં જેવાં આન્તરનાટક ગોઠવતા રહેવાની તરકીબમાંથી એક રૂઠ શૈલી પણ બની આવી જેવા મળે છે. આવા સ્વતંત્ર નાનાં સગવડિયાં લટકલિપા દ્વારા સંક્ષિપ્ત સ્વપર્યાપ્ત લઘુનાટકની જે શક્ય સબળ કેડી નકોર નજરમા વસી એમાંથી સર્જક



આમુક અંશે એક બીજાને મળતી આવતી અને ૧૯૨૪ના એક ૬૪ વર્ષમાં લખાયેલી ‘મત્સ્યગંધા અને ગાંગેય’ તેમ જ ‘અશક્ય આદર્શો’ એ બંને રચનાઓ અંગે શૈલી વિકાસ એ રીતે જોઈ શકાશે કે પ્રવેશવિભાજન અર્થે જાણે નિયત્રણ સ્વીકારી તેઓ આદર્શ-આચરણના વસ્તુને ચારપ્રવેશી એકાંકી-માળખામાં બાંધેલાં છે અને નાયક નાયિકાના પ્રથમ મિલનના વૃત્તાન્તનિરૂપણ દ્વારા નિર્ણય પ્રવેશ પથાર પણ ટાળે છે. આદર્શ નિષ્કા નિમિત્તે પ્રિયતમાની પણ તમા ન કરતા ગાંગેયની ઉદાત્તા અને પ્રિયતમાના મૃત્યુ પરત્વે લગભગ ઠંડી કૂરતા દાખવતા પ્રતાપની સ્વાર્થજુલિ; ખુદ પ્રિયતમને પુત્રવત્ સ્વીકારી એ વિચક્ષણ પરિસ્થિતિ જીવી લેવા તત્પર થતી મત્સ્યગંધા અને પ્રણય વિચ્છેદના આઘાત અંગે આત્મઘાતમાં અગ્રવાસન શોધતી વિજ્યા-એવાં પરસ્પર વિરોધી લાગતા પ્રમુખ પાત્રો ઉપરાંત રોહિત ઢીમર તેમ જ જોસવર દુર્ગાના ગૌણ પાત્રાલેખ અંગે પણ આ આછા વસ્તુફલકમાં વ્યક્તિત્વલક્ષી રંગો ઊપમી આવે છે તે તેમની કેળવાતી આવતી મંવાદબાનીના કારણે કુદરતી વાતાવરણનો ઘટનાના ઉપલક્ષ્યમાં ઉપયોગ કરતા રહેવાની ‘લોમહાંધણી’ ની શૈલી પરંપરા ચન્દના અર્ધપૂર્ણ નિર્દેશ દ્વારા ‘અશક્ય આદર્શો’ મા જળવાતી આવી છે એ તેની ઇતર વિશેષતા ‘મત્સ્યગંધા’ની શૈલી નવીનતા તે આ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય પ્રકારના સુત્રિલટ નાટ્ય ફલકમાં પ્રયોજાયેલી ‘પ્રાસ્તાવિક’ તથા ‘ઉપસહાર’ જેવી સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીની ખાસિયતો, એકાંકીવિધાન તથા અર્થસાધકતા અંગે એ અનિવાર્ય છે એમ છેક નથી, પરંતુ માધુની પ્રારભિક ઉક્તિઓ\* તથા ગાંગેયના † તેમ જ મત્સ્યગંધાના ‡ ઉદ્ઘાસેના વિધિલાસ દ્વારા સૂક્ષ્મ અને વેધક નાટ્યમયતા સિદ્ધ થતી હોવાથી તેનું શૈલી પ્રયોજન એકાંકી નિર્ણય નહિ કહેવાય પૌરાણિક તથા સામાજિક એમ બંનેની વિષયસામગ્રી ભલે ભિન્ન હો, નાયકપાત્રોના વલણમાં અને એમ ભાવના સૃષ્ટિમાં ભલે આત્મનિક તફાવત હો, પરંતુ એક જ વર્ષે લખાયેલી, તત્પતઃ એક વિષયનાં બે પાસાં આલેખતી પરસ્પર પૂરક બનતી રચનાઓ દ્વારા બટુભાઈ એમ કેમ સૂચવવા ન માગતા હોય કે આદર્શના સ્વીકાર વા અસ્વીકાર છતા જીવનની કેટલીક કડુસુતા ટાળવાનું તે કેવળ મિથ્યા બની રહે છે?

પૌરાણિક અર્વાચીન વચ્ચેના મધ્યકાલીન વાતાવરણની ‘સતી’ (૧૯૨૬)ની નાયિકા રાધારાણી નથી મત્સ્યગંધા જેવી સહનશીલ કે વિજ્યા જેવી અસહનશીલ. આ પૂર્વેનાં સ્ત્રીપાત્રો જેવો ઓદાર્ય વા આત્મપીડનનો માર્ગ અપનાવ્યા વિના તે પોતાના સ્ત્રીત્વના

\* પૃ. ૫ (‘બટુભાઈના નાટકો’, ૧૯૫૧)

‡ પૃ. ૧૭.

† પૃ. ૨૪.

સંગૃહીતગ્રંથ 'બટુભાઈનાં નાટકો' (૧૯૫૧) એ ગા વિલક્ષણ એકાંકીકારનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ જાળવી રાખવાનું સ્પષ્ટ કરવાનું સમયસર માથે લીધું કહેવાય.

'૨૨ની તેમની પ્રથમ રચના 'લોમહાંસી' માં તેઓ જન્મજન્મની આદર્શ સૌંદર્ય-ઝંખનાનો, તેની અનુખિનો, તેમ જ સૌંદર્ય અને અનીતિના સાદઅસ્તિત્વના નવતર તેમ મનોવૈજ્ઞાનિક લાગના નાટ્યવસ્તુ દ્વારા વિષયલક્ષી પ્રસ્થાનની શક્તિ અચૂક દાખવે છે, પરંતુ એકાંકી-ઉચિત વિષયએકમ અર્થે પ્રયોજાયેલા ત્રણ અંક તેર પ્રવેશનો પથાર નિર્દર્શ એટલા માટે લાગશે કે એ પ્રસ્નાર તથા કેટલીક પુનરુક્તિ છતાં વિચાર-સંદિગ્ધતા નાટ્યરેખાની અર્થસાધકતા અંગે રમબાધક બની જણાશે ખરી; પરંતુ કર્તાએ, નાયકપાત્ર જગતકિશોરના માનસની સચીક સમજૂતી આપતા વેદરાજના 'કોરસ' ઠાળના પાત્રને જણે ભાવનામૃદિની અસ્પષ્ટતા દૂર કરવાની કેટલીક કામગીરી સોંપી છે. પ્રવેશરચનાની છૂટનો તેમણે સંવાદ લખાવટમાં શબ્દ કસર દ્વારા બદલે વાજવાનું તાકાતું હોય એમ બને! જણે તાર-ભાષાનો અર્થ સકેત દાખવતા ટૂંકા સંદિગ્ધ સંવાદો જેમ વાતાવરણ વિશે તેમ ક્યારેક પાત્ર પરવે પણ નાનાલાલોપ શૈલીની અસ્પષ્ટતા ઉપસાવી મૂકે છે; વળી, પ્રકૃતિના વાતાવરણને વસ્તુનુંગુના ઘટનાતત્ત્વ વા પાત્રના મનોભાવ સાથે સ્પર્શી લેવાની ઉમરવાડિયાની નાટ્યરીતિ કવિશ્રીની પ્રતીકશૈલીનું સ્મરણ કયાવ્યા વિના નહિ રહે.\* કૃતિના વિશિષ્ટ-મૂલ્યના વાતાવરણ અંગે 'સ્નેહસરિતાનું બંદર', 'બીવણ મધ્યરાત્રિ', તેમ જ 'આયમતી સવાર' એવા સ્થળ-સમયના નાટ્યનિર્દેશો પણ નોંધવાના રહેશે. જન્મજન્મનાંતરની સૌંદર્યપિષાસના કાવ્યોચિત વિષય અર્થે આવી રંગદર્શી પદ્યાદ્ભૂમિકા તેમ ભાવજત સંદેગક પ્રયોજાઈ છે એમ કહેવા કરતાં વિશેષ તો એ નિમિત્તે કર્તાની મનઃસ્થિતિની કેટલીક અપરિપકવતા તથા નાટ્યવિધાન વિશેની મૂંઝવણ વ્યક્ત થઈ છે એમ કહેવું તાર્કિક છે.

'હંસા'ની અણમમજ નિમિત્તે ઉદ્ભવતી લગ્નજીવનની વિપત્તિને એકાંકીબંધમાં ઉતારવા પ્રવેશ પ્રયોજ્યા છે પાંચ, પરંતુ કેવળ ત્રણ પાત્રો તથા એક દિવસના કાળમાન દ્વારા એકાંકી આવરણક સુગ્રાહિતતા ઘણે અંશે શૈલી સિદ્ધ થઈ કહેવાય. અલખત આમાં પણ જગદીશચન્દ્રના દીવાનખાનાનો પ્રસંગ એકાંકી નિઝલવાણક લાગશે ખરો, પરંતુ એકાંકી-વિધાનની સર્ળંગસૂત્રતા અંગે કર્તા છેક અગાવધ નથી એના શૈલી-સમર્થન પેટે વિશિષ્ટ અર્થસાધકતા ધરાવતા નોંધ બુક જેવા એકાંકી ઉપાદાનનું ઉદાહરણ ધરી શકાય.

\* એક દષ્ટાંત: 'અચાનક એક કાળો વાદળી સૂર્યને ઘેરની ઘંભી જાય છે. દુનિયા પર ઝંખો અંધકાર પથરાય છે' (અ. ૨; પ્ર. ૧.)

અમુક અંશે એક બીજને મળતી આવતી અને ૧૯૨૪ના એક ૪ વર્ષમાં લખાયેલી ‘મન્સ્યગંધા અને ગાંગેય’ તેમ જ ‘અથક્ય આદર્શો’ એ બંને રચનાઓ અંગે શૈલી વિકાસ એ રીતે જોઈ શકાશે કે પ્રવેશવિભાજન અર્થે જાણે નિયંત્રણ સ્વીકારી તેઓ આદર્શ-આચરણના વસ્તુને ચારપ્રવેશી એકાંકી-માળખામાં બધજેસાડે છે અને નાયક-નાયિકાના પ્રથમ મિલનના વૃત્તાંતનિરૂપણ દ્વારા નિર્ગમ પ્રવેશ પથાર પસંદ ટાળે છે. આદર્શ-નિષ્ઠા નિમિત્તે પ્રિયતમાની પસંદ તમા ન કરતા ગાંગેયની ઉદાત્તતા અને પ્રિયતમાના મૃત્યુ પરન્વે લગભગ દંડી કૂરતા દાખવતા પ્રનાયની સ્વાર્થબુદ્ધિ; ખુદ પ્રિયતમને પુત્રવત્ સ્વીકારી એ વિચક્ષણ પરિસ્થિતિ જીવી લેવા તત્પર થતી મન્સ્યગંધા અને પ્રણય-વિચ્છેદના આઘાત અંગે આત્મઘાતમાં આશ્વાસન શોધતી વિજયા-એવાં પરસ્પર વિરોધી લાગતો પ્રમુખ પાત્રો ઉપરાંત રોહિત ઢીમર તેમ જ જ્ઞાનવર દુર્ગાના ગૌણ પાત્રાલેખ અંગે પણ આ આછા વસ્તુકલ્પમાં વ્યક્તિત્વલક્ષી રંગો ઊપસી આવે છે તે તેમની કેળવણી આવતી સંવાદબાનીના કારણે. કુદરતી વાતાવરણનો ઘટનાના ઉપલક્ષ્યમાં ઉપયોગ કરતા રહેવાની ‘લોમહાપિણી’ ની શૈલી પરંપરા ચન્દ્રના અર્ધપૂર્ણ નિદેશ દ્વારા ‘અથક્ય આદર્શો’માં જળવાતી આવી છે એ તેની ઇતર વિશેષતા. ‘મન્સ્યગંધા’ની શૈલી-નવીનતા તે આ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય-પ્રકારના સુશ્લિષ્ટ નાટ્ય કલ્પકમાં પ્રયોજાયેલી ‘પ્રાસ્તાવિક’ તથા ‘ઉપસંહાર’ જેવી સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીની ખાસિયતો; એકાંકીવિધાન તથા અર્ધસાધકતા અંગે એ અનિવાર્ય છે એમ છેક નથી, પરંતુ આધુની પ્રારંભિક ઉક્તિઓ\* તથા ગાંગેયના ડું તેમ મન્સ્યગંધાના† ઉદ્ગારોના વિધિહાસ દ્વારા સૂક્ષ્મ અને વેધક નાટ્યમયતા સિદ્ધ થતી હોવાથી તેનું શૈલી પ્રયોજન એકાંકી નિર્ણય નહિ કહેવાય. પૌરાણિક તથા સામાજિક એમ બંનેની વિષયસામગ્રી ભલે ભિન્ન હો, નાયકપાત્રોના વલણમાં અને એમ ભાવના સૂચિમાં ભલે આત્મિક તફાવત હો, પરંતુ એક જ વર્ષે લખાયેલી, તત્પતઃ એક વિષયનાં બે પાસાં આલેખતી પરસ્પર પૂરક બનતી રચનાઓ દ્વારા બટુભાઈ એમ કેમ સૂચવવા ન માગતા હોય કે આદર્શના સ્વીકાર વા અસ્વીકાર છતાં જીવનની કેટલીક કડુણતા ટાળવાનું તો કેવળ મિથ્યા બની રહે છે?

પૌરાણિક-અર્વાચીન વચ્ચેના મધ્યકાલીન વાતાવરણની ‘સતી’ (૧૯૨૬) ની નાયિકા રાધારાણી નથી મન્સ્યગંધા જેવી સહનયીલ કે વિજયા જેવી અસહનયીલ. આ પૂર્વેનાં સ્ત્રીપાત્રો જેવો ઐદાર્ય વા આત્મપીડનનો માર્ગ અપનાવ્યા વિના તે પોતાના સ્ત્રીત્વના

\* પૃ. ૫ (‘બટુભાઈનાં નાટકો’, ૧૯૫૧).

† પૃ. ૧૭.

† પૃ. ૨૪.

આપમાન તથા દાંપત્યના ઉપલાસ બદલ, તક મળતાં જ, એ નાથેથીનું નિમિત્ત બનેલા પોતાના નિર્માલ્ય પતિને તથા સંબંધિત પુરુષોને મૃત્યુ-સજા ફરમાવી, પતિ પાછળ સતી થવાનું ઉચિત માને છે એ પાત્રવિધાન તથા એમાં અભિપ્રેર 'સતીત્વ' નિમિત્તે બટુભાઈની નાપિકાની તેમ તેમના માનસની વિવશતા છતી થઈ કહેવાય જીવંત પાત્રમૃદ્ધિથી રસપ્રદ બની જણાતી આ ચારપ્રવેશી રચનાની શૈલીવિષયક વિશિષ્ટતા તે ચોથા પ્રવેશનું ઘટનાનું વૃત્તાંતનિરૂપણ. એકાંકી-લાઘવ અર્થે ઉપકારક બનતા આ 'વિષ્કંભક'ના આયોજન દ્વારા બટુભાઈના એકાંકીવિધાનમાં સરકૃત નાટ્યચીત્રિતો ફરી વપસાય થયેલા જેવા મળે છે એ સંદર્ભમાં, તેમ' પ્રસ્થાનટાણે આવા શૈલી સમન્વય અંગે કાંઈક મભાન પ્રયાગ કર્યો હોવો જોઈએ એવો તર્ક દુરાકૃષ્ટ નહિ લાગે. '૨૭માં લખાયેલાં મધ્યકાલીન લોકવાર્તાના 'માલાદેવી'માં તથા અર્વાચીન સમાજજીવનના 'શૈવાલિની'માં પણ નાપિકાની સરખામણીમાં નાપકો નિષ્કિષ લાગવાના, છતાં એમાંથી જ બટુભાઈના માનસસંતાન જેવું લાક્ષણિક નાપક પાત્ર જોઈ રહેવાનું 'માલાદેવી'ના ધૂની ત્રિલોકની પ્રભુપતિપેતાથી ઊલટું, શૈવાલિનીના સ્ત્રી-ચાંચલ્યને બુદ્ધિપૂત નિર્બેપભાવે નિહાળી રહેતો શ્રીમુખ તે જીવનની વિચક્ષણતાનું અવગાહન કરવા મથતો ચિત્તનથીજ પુરુષ અને બૌદ્ધિક મુગ્ધો અને કતિના પ્રતિનિધિ નાપક જાણે. જ્યારે એમની અન્ય નાપિકાઓ જેવા ખુમારીભર્તા સ્ત્રીપાત્ર અંગે 'શૈવાલિની' નહિ પણ 'માલાદેવી'માં તપાસ કરવાની રહેશે, કેમ કે ત્રિલોકની કલાભાવના ખાતર સમસ્ત પ્રજાની વર્ષોથી પોષાતી આવેલી ધર્મકાંધાને ન્યોછવર કરતી માલાદેવીની આચાર વિચારની છટા વ્યક્તિત્વલક્ષી જણાવાની બંને ચારપ્રવેશી રચનાઓ પૈકી 'માલાદેવી'માં ઘટનાતત્ત્વ દરખતત્ત્વ વિશેષ હોવા છતાં, વાનાવરણ, વસ્તુ તથા વિચારભારના પરસ્પરના સંકલનની અર્થસાધક નાટ્યમયતાના કારણગર નવી કેળવાયેલી અભિરુચિ પસંદગી ઉતારશે 'શૈવાલિની' પરત્વે

પ્રસ્તુત સંગ્રહમાં ન સમાવાયેલી અન્ય ચાર રચનાઓ પૈકી, 'માણસનાં સારાં નરસાં કામોના ખરા ચાલક તો કોણ જાણે કોણ હોય છે' એવી રસપ્રદ પ્રશ્નચર્ચાના 'કૃપાલ'માં એકાંકીવિધાનની સાવધતા પર, કામુક્તા અંગેનો કાંઈક મનોવેજ્ઞાનિક વિષય આલેખવાના ઉત્સાહ-આકર્ષણે સરસાઈ ભોગવી જણાશે; છતાં કૃપાલના જીવન-કવનથી માનવચિત્તના સ્ખલનની પ્રક્રિયા ઉકેલી બતાવતા નવીનચન્દ્ર જાતે, એ કૃપાલ ગ્રંથિના પ્રભાવ તળે જાણે, પોતાની વિધવા ભાણી તરફ આકર્ષણ અનુભવે એવી અંતિમ વિષયસ્ફોટક ચમત્ક્રંતિ જણાતરા નાટ્યસમ લાગે એમ બને. પાંચ પ્રવેશના 'રત્ના'ની નાપિકાની, લગ્નેતર પ્રભુ તેમ જ રૂક નીતિભાવના અંગેની દ્વિધા દ્વારા ઉદ્ભવતો આત્મઘાત બટુભાઈની મોટે ભાગે તેજસ્વી જણાતી નાપિકાઓની પાત્રમૃદ્ધિ તથા

અર્વાચીન વિચારશ્રોણી સાથે સુસંગત નહિ નીવડે, પરંતુ આ અતિકડુણ અંત નિમિત્તે જુદી તરી આવતી રચનાની કોઈ વિશેષતા હોય તો તે રચના પાત્ર અર્થે વ્યક્ત થવેલી સામાજિક-નૈતિક પ્રશ્નોની ચર્ચા જનવાણી માન્યતાઓ તથા સંસ્કારો તર્ક-ધારણે ચકાસવા મથતા બે બુદ્ધિજીવી ભાઈ અને ફકિરું સારું પરિણામ આવતું હોય તો વહેમ 'તરીકેય સ્વીકારી જીવવા મથતી સુધીય પત્નીઓના વિરોધાગ્રિત પાત્રનિર્માણન છતાં એકાંકી-આવશ્યક રસલલિતા તેમ અર્થસાધકતા અસ્ફુટ રહી છે એ કારણે કે પાંચ પ્રવેશનું 'મનનાં ભૂત' મુખ્યત્વે કેવળ ચર્ચામાં અટવાયું આટોપાયું જણાય છે. એક સ્થળે ભજવાતાં ત્રણ દશ્યોમાં ગોઠવાયેલા 'દમ્પત્ય'માં સંવેદનશીલ નારી તરીકે ભદ્રાનું દ્વંદ્વ તથા દર્દે ભાવવાણી છે એમ નોંધવાની આવે, કર્તાની આત્માભિવ્યક્તિ જેવા વિનાયકના અંતરેણાના આકસ્મિક પાત્ર-પરિવર્તન નિમિત્તે આ એકસ્થલાંકી અંગે સંભવિતતા તથા વિચારસમતોલન કથળ્યાનું ફરિયાદ કારણ પણ નોંધવાનું રહેશે.

આ રચનાઓના સર્વગ્રાહી વિલેકન પરથી મુખ્ય તાત્પર્ય તારવવાનું રહેશે તે આ કે, છેક અપરિચિત નાટ્યપ્રકાર વિશે પહેલી વાર હાથ અજમાવતી વેળા રસપ્રદ તેમ નવીન વિષયવૈવિધ્યનો મેળ ગોઠવવાનું પણ તેઓ ચૂક્યા નથી. આ એકાંકી-વિષયો મારફત વિચારવા-આસ્વાદવા મળતાં પાત્ર-પ્રસંગ અને વસ્તુએકમની બુદ્ધિપરાયણ તથા વિચારપ્રેરક માવજતની અર્વાચીનતા એના સ્વાધ્યાયનું મુખ્ય આકર્ષણ ઠર્યો. "આ નાટકોનું વાતાવરણ કર્તાના વ્યક્તિત્વને લીધે અને દુનિયામાં ઊગતા નવા યુગના અંદર વાગતા ભણકારને લીધે, ન જુલાય એવું" બન્યું છે એવી મત-સંમતિ પણ આ સ્વાધ્યાય દ્વારા દાખવી થકાશે. આ એકાંકીસૃષ્ટિની 'ઈબસનતા' મુખ્યત્વે બુદ્ધિજીવી નાયકોના માનસ-બંધારણમાં તથા એ નિમિત્તે ઊપસી આવતી-આકર્ષક લાગતી પરંતુ અહીંતહીં અસ્પષ્ટ રહી જતી ભાવસૃષ્ટિ વિશે વર્તાઈ આવવાની. એકાંકીના સંક્ષિપ્ત ફલકમાં સચ્ચ બહે નહિ, પરંતુ સુરેખ બની આવના, કર્તાના લગભગ વિચારસંતાનો સમા નાયકોમાં બુદ્ધિવિભાનમાં અનિષ્ટ તથા બૌદ્ધિકતાનાં ઈષ્ટ એમ બંને નવાં વલણોને જુદા જુદા આલેખકાર પણ જડી રહેવાનો. બટુભાઈનો વિચાર ઝબકાર કે તાકિક કોતુકમયતા ઝીંવતાં પુરુષપાત્રો કરતાં તેમનાં સીપાત્રો મોડક લાગે છે તે એ નાવિકાઓની ચંચળતા તેમ તેજસ્વિતાના કારણે. ગંગેજને અપવાદ સંખીએ તે, તેમનાં પુરુષપાત્રો બુદ્ધિનિષ્ઠ, નિર્વેદપરાયણ વા અંતર્મુખ જણાવાનાં; જ્યારે સૌવાવિનીને અપવાદ સખતાં, તેમનાં સીપાત્રો બહિર્મુખ, લાગણીવિવશ, ત્યાગશીલ તથા ફનાખોર બનેલાં લાગશે. નર હો વા નારી, એના પિત્ર-બંધારણ અર્થે કર્તાએ કામે લગાડી છે પોતાની ઉગ્ર વૈષકિતકતા.

\* શ્રી. વિ. ર. ત્રિવેદી; 'મત્સ્યગંધા અને બીજા નાટકો', 'વિવેચના', પૃ. ૧૭૭.

નવો યુગપ્રભાવ જીવતાં આ પાત્રોના સ્વત્વ, સ્વાતંત્ર્ય, લજ્જાભાવ, મરણતા તથા વિનોદપ્રિયતાની વ્યક્તિત્વલક્ષી સ્વભાવ ખાસિયતો સહજ ઢબે વ્યક્ત થઈ છે 'ઈબ્રનની સંવાદનું સ્મરણ કરાવતા' અને ગદ્યની કેટલીક તાજગી તથા ભાષાછટા દાખવતા વાર્તાલાપ દ્વારા અને એ નિમિત્તે પરોક્ષ રીતે પરિચય થતો રહે છે જીવન અંગે ગંભીરતાથી વિચારનાર અને વિચાર કરવાની ટેવ પાડનાર કતિનાં. વેદના-વિનોદ, મનોગત, ઉચ્ચારણ તથા આચરણ એમ ઘણી રીતે સાહિત્યિક પરંપરાના નાટકથી નિરાળું પડી આવતું અને નવા બેસતા અર્વાચીન યુગનું પ્રતિનિધિત્વ દાખવતું જગત બટુભાઈએ સર્જ્યું ખરું, પરંતુ સાથે સાથે એકંકી વિશેષણથી અભિપ્રેત બની આવતી આકૃતિક સુશ્લિષ્ટતા તથા એ રીતે ઉપયુક્ત થતો વિશિષ્ટ આસ્વાદ સતોષાવાનું એમની શૈલીમાં બન્યું નથી. એકંકીબધ અર્થે પ્રયોજાયેલા ઓછામાં ઓછા ત્રણ અને વધુમાં વધુ પાંચ પ્રવેશો ન તો છેક અનિવાર્ય છે ન તો સર્વથા નાટ્યોપકરક. મુખ્યત્વે રચનાવિધાનની સગવડ ખાતર, વસ્તુવિભાગ પ્રમાણે પ્રવેશયોજના તથા પ્રવેશકદનું નિયમન થતું રહ્યું હોવા છતાં, એકંકીક્ષમ લાઘવ અંગે કેવળ દુર્લભ સેવાયું છે એમ પણ નથી. જિલટું, સુઘડ એકંકી-કસબ તેમ જ સંઘટ્ટ નાટ્યતત્ત્વની બટુભાઈના એકંકીવિધાન વિશે વર્તાતી ઊણપની કારણ તપાસ વેળા પ્રસ્થાનકારને ફાળે આવતી કેટલીક મર્યાદા તથા કેટલીક ઈતર પ્રતિકૂળતાઓનું નિમિત્ત ગીણ નહિ ઠરે કેવળ પાંચ વર્ષ દરમિયાનના તેમના પહેલ પ્રયાસ દ્વારા સિદ્ધ-સફળ યથાર્થનામો એકંકી બલે ન જિતયાં, છતાં તેમની ટૂંકી કારકિર્દીને યથસ્વી ગણવા વિશે મતફેર નોપાતો નથી તે એ કારણસર કે નવા નાટ્યોન્મેષની ઊગત દાખવવા ઉપરાંત, તેમને આ પશ્ચિમી લઘુનાટકને લેખકપ્રિય વાચકપ્રિય બનાવી શકવાની નિષ્ઠા દાખવી તથા વિચારપ્રેરક નાટિકાઓ દ્વારા પ્રાકૃત મનોદંજલતા તેમ જ શિષ્ટ ઉદ્બોધકતાનો રસ્તા ટાળો કરી, બીલ્ડિક ગાંભીર્યના વસ્તુનિર્ણય વડે તથા એવું મનોજગત વ્યક્ત કરતી સુવાચ્ય ગદ્યલક્ષણ વડે ગુજરાતી નાટકને અર્થગર્ભ અને પાઠ્ય નાટકની એક મનોરમ કેરીએ વાળી લઈ દોરી જઈ નીરસ બનતી આવતી ગુજરાતી નાટ્યશૈલી અંગે નવો પ્રાણસંચાર કરી આપનારી રસપ્રદ પરંપરાનો સમર્થ શૈલી નિર્દેશ કર્યો જાણે.

બટુભાઈ તથા યથર્થના પદ્યની પ્રવૃત્તિ અંગે કોઈ સામ્ય ચોધવાનું હોય તો તે તેમની અપૂરતી અધૂરી જણાતી નાટ્ય કારકિર્દી અંગેનું. પોતાની સર્જનાત્મક સિમ્સાની વાટ-ખરચી બટુભાઈએ જાણે અડધા દશકાની સાહિત્ય યાત્રામાં જ ઉત્કટ રીતે વાપરી, તો યથર્થ પંડ્યાએ એમની ક્રોનુક્રિયતાનો લીલા વિસ્તાર કેવળ એક દશકા પૂરતો દેખાડ્યો. આવો કસમચનો અને વણધાર્યો કલમ-સંન્યાસ ન આવી, પડ્યો હોત તો બંને

પ્રસ્થાનકરોની કેળવણી આપતી શૈલી-સંયોગી દ્વારા ગુજરાતીમાં એકાંકીનો શિલાન્યાસ વધુ સુદૃઢ રીતે થાત એવો આશ્વાસક તર્ક કરવા કરતાં, ગુજરાતી સાહિત્ય તથા જીવનની કેટલીક સંક્રમક અવસ્થાનો વિતાર દેખાડતી બંનેની નાટ્યરચનાઓનો એકસાથે સ્વાધ્યાય કરવાનું વધારે અર્થસાધક કરવાનું. મુનશી-નામે ઓળખાતા આ યુગમાં ઈબસન, થૉ, વાઈલ્ડ તથા ગાલ્સવર્થી જેવા અગ્રણી પાશ્ચાત્ય નાટ્યકારોની પ્રભાવિકાભંગક વિચારસરણી તથા કટાક્ષલક્ષી વાગછટા દ્વારા ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં ભલે નાનો, પણ નિર્ણાયક "વહેણપલટો" થતો આવ્યો તેનો અસંદિગ્ધ અને વિલક્ષણ આવિષ્કાર શોધતી વેળા નામોદ્દેશ્ય કરવાનો રહેશે યશવંત પંડ્યાનો. અલ્પજાતિ, ચાલુ સદીની પ્રથમ પચીસીના ઉત્તરાર્ધમાં લખાયેલાં એકાંકીઓને બીજી પચીસીના પ્રારંભમાં ગ્રંથસ્થ થવાનો લાભ મળ્યો એટલે તેમની એકાંકીપ્રવૃત્તિની જોઈતી નોંધ ન લેવાઈ હોય વા ઉપેક્ષા થઈ હોય એમ લાગે ખરું. પરંતુ, જેમ ઉપરાઉપરી લખાયેલી બટુભાઈની રચનાઓને તાત્કાલિક સંગૃહીત થવાનો વિશેષ લાભ સાંપડ્યો, તેમ યશવંત પંડ્યાની રચનાઓને ગ્રંથસ્થ થતાં પૂર્વે રંગભૂમિના દીવા દેખવાનો એક વિશિષ્ટ યોગ અવશ્ય મળી આવ્યો—એ વિગત નોંધ તેમની લખાવટ પેટે તેમ વધતા જતા અભિનય—શોખ અને નિવેતન કલાશોખીન પ્રવૃત્તિ અંગે પણ મહત્ત્વની છે.

પ્રવૃત્તિ પ્રારંભ વેળા લખાયેલાં એકાંકીના છેલ્લા પ્રગટના સંગ્રહ 'શરતના ઘોડા' (૧૯૪૩)ના 'નાટકો, ભજવાય એવાં અને ભજવાયેલાં' અહીં પ્રથમ તપાસવાનાં રહેશે. જગતપ્રસાદ જેવા નમૂના પાત્ર નિમિત્તે અને 'વિવેચિકા' તે સારિકા જેવા કાર્યસાધક પાત્ર દ્વારા સાહિત્ય જગતની આત્મશ્લાઘા તેમ જ કીર્તિચોગુપ્તાની લક્ષ્યવેધક ટેકરી ઉઠાવતા 'ઝાંઝવા'માં વિષય તેમ નિરૂપણની નવીનતા છતાં એકાંકી અને પ્રયોજાયેલી ચમત્કૃતિ આજના વાચકને છેક નવી કે અનપેક્ષિત ન લાગે એમ બને, પરંતુ એકાંકી-વિધાનમાં વિષયસ્ફોટન અર્થે આવી તરફીબ પ્રયોજવામાં મૂળે તો તેમની તદ્દવિષયક શૈલી સૂઝ લક્ષમાં લેવાની રહેશે. અલ્પજાતિ, 'ગુજરાતનું પહેલું એકાંકી' તરીકેનું વિશેષણ-ભિરદ આપતી વેળા મુખ્ય નોંધ લેવાની રહેશે તેના એકસ્થલાંકી-એકપ્રવેશી આયોજનની. સુરેખ વસ્તુ-એકમ, સ્વરૂપ પાત્રો તથા એકાંકી-ઉચિત સળંગસૂત્રના દ્વારા આકૃતિક સુગ્રહતા ઊપસી આવી છે એમાં પ્રારંભથી ઘડાયેલી જણાતી સંવાદભાનીનો ફાળો પણ ટાંકવો રહ્યો. ત્રણ પ્રવેશી 'સમાજસેવક'માં કટાક્ષલક્ષી નિરૂપણપદ્ધતિ પૂર્વવત્ ગણાય પરંતુ વિષયસેત્રની સાથે વસ્તુવિખાજનની પદ્ધતિ બદલાઈ જણાય છે. ગમાજસેવાના નામે આચરાતી ચોપણ્ણોરી તથા ધોળીજૂટની વિષયમાવજનમાં 'ઝાંઝવા' જેવી સુગ્રહિતતાની

\* શ્રી. ગુનીલાલ મડિયા; "શ્રેષ્ઠ નાટિકાઓ" (૧૯૫૩); પૃ. ૫.

ઊભુપ આ કારણે વતરો ખરી, પણ કટાક્ષવત્રી સંવાદછટાની સહજસિદ્ધ ફાવટથી તીવ્ર બનેલી વ્યંગ્ય વકોક્તિની સંચોટતા નિમિત્તે સુવાચ્યતાનો બદલો મળ્યાની અને કર્તાનું તદ્વિપયક શૈલી-સ્થાનત્વ જળવાયાની નોંધ કરી શકાયે. વસ્તુ-પથારની દષ્ટિએ સૌથી દીર્ઘ રચના તે શીર્ષકદા 'શરતના ઘોડા'. સામાજિક પ્રતિષ્ઠાની મૃગનૃપ્ત્યાવનુ, સાદમારીનું આ રસપ્રદ કટાક્ષચિત્ર વસ્તુતઃ બે છૂટક પ્રસંગચિત્રોનું સંકલન હોઈ, એકાંકી-અપેક્ષિત સુગ્રંથિતતા વા અસરકારકતા નોંધવાને બદલે એની શૈલી ખાસિયત પેટે સંવાદ-ચાતુર્ય તથા ડૉ. અનુલની સુધારા આગ્રહી ઉક્તિઓ નિમિત્તે વ્યક્ત થતું કર્તાનું સ્વમત-સમર્થન તારવી આપવાનું રહેશે. વિશ્વવનિર્ધતાના વહીવટની જવાબદારી માથે લઈ બેસતા રજવાડી બાપુની બુદ્ધિહીનતાના અપ્રચલિત વિપયમાંથી પણ મામિક હાસ્ય ઉપજાવી આપતું 'પ્રભુના પ્રતિનિધિ', 'શરતના ઘોડા' જેમ રંગભૂમિ-અન્માન પામે એમાં પાત્ર-પ્રસંગનું પરસ્પર હાસ્યોપકારક સંકલન મુખ્ય કારણ હોવું જોઈએ. ત્રણ દશ્યની પ્રસ્તુત રચનામાં ચાલકપાત્ર જેવા કારભારી નિમિત્તે, હાજીદા દ્વારા મુખ્ય પાત્રના દંભ-દોળ પોષતાં રહેતાં વિહારી ('ઝાંઝવા'), સૂરસાગર ('સમાજસેવક') તથા ચંદન ('શરતના ઘોડા') જેવાં પાત્રોના આયોજનની પરંપરા આ પૂર્વેની આ ત્રણ રચનાઓ જેમ જ જળવાઈ આવી છે, જ્યારે પોતાના સ્પષ્ટવકતૃત્વ દ્વારા કેન્દ્રવર્તી પાત્રની આડંબરવૃત્તિનો નાટ્યસ્ફોટ પ્રયોજી આપતાં, તે તે કૃતિનાં સારિકા, નિખિલ તથા ડૉ. અનુલ જેવાં પાત્રની ગેરહાજરી આમાં સૂચક ગણાય, કેમ કે એવા કાર્યસાધક પાત્રના અભાવ છતાં, બાપુશાહીની પોકળતા બાપુની ખુદની બેવફૂદી દ્વારા નાટ્યસ્ફુટ થઈ આવે એવા હાસ્યોપાદક વસ્તુનિયોજનમાં મૂળ તો ઉપહાસની લક્ષ્યવેપકતા સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

આછી પાત્રસૃષ્ટિ અને સરળ દશ્યયોજના ઉપરાંત તેમની આ રચનાઓની સદા રંગભૂમિ-રજૂઆત અંગે એક આ પણ મુખ્ય આકર્ષણ હશે—કટાક્ષ, વ્યંગ્ય, વિનોદ તથા વકોક્તિ વડે વાચિક આલિનયની શક્યતા-સુગમતા વધારતી શબ્દચાતુરી અને નાટ્યક્ષમ વાગછટા; સાંપ્રત જીવનના વિવિધ વર્ગનાં નમૂના-પાત્રો જેવાં 'સમાજસેવક', 'સાહિત્યકાર', 'સમાજશિરોમણિ' અને વહીવટકર્તા દ્વારા જે તે વર્ગનું યેજલાલુપણું હજવી અર્થસાધકતાથી ઉપાર્જી પાડવામાં ધંડાણે, પહેલ કરતા હોવા છતાં આચારપદ સફળતા સાંપડી છે તે આ શૈલી ઉપાદાન નિમિત્તે જ.

પ્રથમ સંગ્રહથી ઊલટું બીજા 'સ્વચ્છવન' (૧૯૩૬)માં રજૂ થયો છે ચાર 'નાટકો, ન ભજવાય તેવાં.' પ્રભુચ-તરકીબ અંગેની કેવળ પરિસ્થિતિ-નિર્ભર અને ત્રણ દશ્યમાં વહેંચાયેલી નાટિકા તે 'ઉંચા અમારા ઉડવાં' માં યુવાનમાનસની ઉત્સાહી, મિજાજ, મશ્કરી પૂર્ણ રસિક અને દિલચોર લાક્ષણિકતાનો પરિચય કરાવતા કરાવતા કર્તા ખુદ



વાતે વળગી ગયા છે જાણે એમા સંવાદબાનીની તેમની કૃપા નિમિત્ત બને એ અકુદરતી ન ગણાય, વળી, સંગ્રહની વિશિષ્ટતા તરીકે પણ મુખ્ય નોંધ કરવાની રહેશે તે આ વાર્તાલાપ કળાની હથોટીની સ્નેહસંબંધની વિકૃતિનું કારણ બનતા લગ્નવ્યવહારને બદલે ઉખાબરી મેત્રીના પ્રસૂયોપચારની ઝખના દાખવતી ચાર દશ્યની બીજી રચના 'રસજીવન' માં એ સંવાદ આકર્ષણ મોળુ પડ્યું હોઈ એની ઘોટીક રસપ્રદતા અગે પ્રિયતમની કેટલીક ઉક્તિઓ નિમિત્તે વાચવા મળતી કર્તાના યુવકસહજ મનોભાવો-મતવ્યોની સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ અભિવ્યક્તિ નોંધવાની રહેશે લગ્નજીવનની મુગ્ધ અનિશ્ચિતતા તેમ જ પ્રસૂયજીવનની આશાત ઝખના અગેની યુવાન મનની દોલાયમાન સ્થિતિનું રસિક તથા સુવાચ્ય શબ્દચિત્ર આલેખતા 'ઓળખના અતસય' માં પાત્રોને સ્થળમા હરતાફરતાં રાખવાની સગવડ-સૂઝ દ્વારા દશ્યયોજના ટાળવાની નવીનતા પ્રસંગીક છે જાણે આ ત્રણ રચનાઓ કરતા 'જળકમળ'ની દ્વિવિધ વિશેષતા તે ઉત્તેજક કામુક વાતાવરણમા અડિખ રહેતા યુવકમાનસના નવા સ્વસ્થ પાતાનું વિષયાલેખન અને આ સંગ્રહમા પહેલી વાર જેવા મળતું એકાંકી નિયોજન

પુખ્ત, પ્રૌઢ તથા રીઝ પાત્રોની દર્શિકતા, લોભુપતા તથા આત્મવચના જેવી સ્વભાવ ખાસિયતોની નાટિકા સૃષ્ટિ તે 'ચરતના ઘોડા'ની, યુવાન, મુગ્ધ તથા ઉત્સાહી પાત્રોની રસિકતા, સરળ તથા સ્નેહજખનાના ભાવ વૈવિધ્યની સૃષ્ટિ તે 'રસજીવન'ની પડખાના બને નાટિકા-સંગ્રહો અગેનો સ્પષ્ટ તફાવત કેવળ સામગ્રી પૂરતો છે એમ નથી સાપ્રત સમાજસ્થિતિની વિચાર વિવરણ અગેની અવલોકન સામગ્રી વિશે વ્યગ કટાક્ષની સચોટતા અને હેતુલક્ષી અર્થસાધકતા પ્રથમમા તો, કૉલેજજીવનના 'જેણેલા જાણેલા માણેલા' પ્રસંગોની અનુભવ-સામગ્રી વિશે ઉત્સાહ વિનોદની હળવાશ તથા યુવાનજીવે યોવનજગતની રસલક્ષિતા બીજામાં જળવાઈ આવી છે—એમા વસ્તુ વાતાવરણ તથા વલણના તફાવત સાથે સામગ્રી શીલીનું કેટલુંક ઔચિત્ય પણ જેવાય 'ભજવી શકાય તેવા' અને 'ન ભજવાય તેવા' એવી કર્તાએ જાતે કરાવેલી અસદિગ્ધ ઓળખાણ\* પછી બને સંગ્રહોની એકાંકી-આકારની

\* જુઓ 'રસજીવન' અગેની કર્તા મતે "નાટકના રૂપમા રજૂ કર્યા છે પણ એ પ્રસંગો જ છે એટલે કોઈને આ નાટકો ન લાગે તો તેની સામે આપણે તકરાર નથી રગભૂમિ ઉપરના રાજા નાતેજાને બ્રાહ્મણ હોય કે શુદ્ધ હોય તોય પ્રસંગ પૂરતા જેમ સત્રિય મનાય છે તેમ અન્ય કોઈ આને નાટકો મનાવે તો તેની સામે પણ આપણે તકરાર નથી એટલા ખાતર તો સમાધાનીવાળા વિશેષજ્ઞો વળગાર છે નાટકો, ન ભજવાય એવા." ('પ્રેમના પ્રયોગો') નાટકના રૂપમા ભલે, પણ નાટક નહિ અને તખતાલાયક તો નહિ જ નહિ એવી, થોડે લખ્યું તે તો નાટક અને વળી અભિનય યોગ્ય તો ખરું જ એ ગ્રાંથિથી છેક ઊલટા પ્રકારની, નવીનોની આ નિખાવસતા અર્વાચીન નાટકનું એક સૂચક વચ્ચે કરવાનું

ઊભુપ આ કારણે વતસિ ખરી, પણ કટાક્ષથી સંવાદછટાની સહજસિદ્ધ દ્વારથી નીચ બનેલી વ્યંગ્ય વક્રોક્તિની સચોટતા નિમિત્તે સુવાચ્યતાનો બદલો મળ્યાની અને કર્તાનું તદ્વિપયક શીલી-સાતત્ય જળવાયાની નોંધ કરી શકાયે. વસ્તુ-પથારની દૃષ્ટિએ સૌથી દીર્ઘ રચના તે શીર્ષકદ્વારે ‘શરતના ઘોડા’. સામાજિક પ્રતિધ્વની મુગનૃપ્તાવન્ સપ્તમારીનું આ રસપ્રદ કટાક્ષચિત્ર વસ્તુતઃ બે છૂટક પ્રસંગચિત્રોનું સંકલન હોઈ, એકાંકી-અપેક્ષિત સુગ્રંથિતતા વા અસરકારકતા નોંધવાને બદલે એની શીલી ખાસિયત પેટે સંવાદ-ચાતુર્ય તથા ડૉ. અનુલની સુધારા આગ્રહી ઉક્તિઓ નિમિત્તે વ્યક્ત થતું કર્તાનું સ્વમત સમર્થન તારવી આપવાનું રહેશે. વિશ્વનિર્ણયતાના વહીવટની જવાબદારી માથે લઈ બેસતા રજવાડી બાપુની બુદ્ધિહીનતાના અપ્રચલિત વિપવમાંથી પણ મામિક હાસ્ય ઉપજાવી આપતું ‘પ્રભુના પ્રતિનિધિ’, ‘શરતના ઘોડા’ જેમ રંગભૂમિ સન્માન પામે એમાં પાત્ર-પ્રસંગનું પરસ્પર હાસ્યોપકારક સંકલન મુખ્ય કારણ હોવું જોઈએ. ત્રણ દશ્યની પ્રસ્તુત રચનામાં ચાલકપાત્ર જેવા કારભારી નિમિત્તે, હાજીયા દ્વારા મુખ્ય પાત્રના દંભ-ગ્રેણ પોષતાં રહેતાં વિહારી (‘ઝંઝવા’), સૂરસાગર (‘સમાજસેવક’) તથા ચન્દન (‘શરતના ઘોડા’) જેવાં પાત્રોના આયોજનની પરંપરા આ પૂર્વેની આ ત્રણ રચનાઓ જેમ જ જળવાઈ આવી છે, જ્યારે પોતાના સ્પષ્ટવક્રનુત્વ દ્વારા કેન્દ્રવર્તી પાત્રની અડંબરવૃત્તિનો નાટ્યસ્ફોટ પ્રયોજીઆપતાં, તે તે કૃતિનાં સારિકા, નિખિલ તથા ડૉ. અનુલ જેવાં પાત્રની ગેરહાજરી આમાં સૂચક ગણાય, કેમ કે એવા કાર્યસાધક પાત્રના અભાવ છતાં, બાપુશાહીની પોક્કળતા બાપુની ખુદની બેવકૂફી દ્વારા નાટ્યસ્ફુટ થઈ આવે એવા હાસ્યોત્પાદક વસ્તુનિર્માણનમાં મૂળ તો ઉપહાસની લક્ષ્યવેધકતા સિદ્ધ થઈ કહેવાય.

આછી પાત્રસૃષ્ટિ અને સરળ દશ્યચોળના ઉપસંત તેમની આ રચનાઓની સદ્ય રંગભૂમિ-રજૂઆત અંગે એક આ પણ મુખ્ય આકર્ષણ હશે—કટાક્ષ, વ્યંગ્ય, વિનોદ તથા વક્રોક્તિ વડે વાચિક અભિનયની શક્યતા સુગમતા વધારતી શબ્દચાતુરી અને નાટ્યસભ વાગછટા. સાંપ્રત જીવનના વિવિધ વર્ગનાં નમૂના-પાત્રો જેવાં ‘સમાજસેવક’, સાહિત્યકાર, સમાજશિરોમણિ અને વહીવટકર્તા દ્વારા જે તે વર્ગનું ગ્રેણધાણુપણ’ હજીવી અર્જસાધકતાથી ઉઘાડું પાડવામાં પર્યાને, પહેલ કરતા હોવા છતાં આચાર્યપદ સંજ્ઞાના સાંપડી છે તે આ શીલી ઉપાદાન નિમિત્તે જ.

પ્રથમ સંગ્રહથી ઊલટું બીજા ‘રસજીવન’ (૧૯૩૬)માં રજૂ થયાં છે ચાર ‘નાટકો, ન ભજવાય તેવાં’ પ્રણય તરફીબ અંગેની કેવળ પરિસ્થિતિ-નિર્ભર અને ત્રણ દશ્યમાં વહેંચાયેલી નાટિકા તે ‘ઉંચા અમારા ઉડવા’ માં મુવાનમાનસની ઉડવાની, મિજાજ, મશકરી પૂર્ણ રસિક અને દિલચોર લાક્ષણિકતાનો પરિચય કરાવતા કરાવતા કર્તા ખુદ

વાતે વળગી ગયા છે જાણે. એમાં સંવાદબાનીની તેમની ફાવટ નિમિત્ત બને એ અકુદરતી ન ગણાય; વળી, સંગ્રહની વિશિષ્ટતા તરીકે પણ મુખ્ય નોંધ કરવાની રહેશે તે આ વાર્તાલાપ કથાની હથોટીની સ્નેહસંબધની વિકૃતિનું કારણ બનતા લગ્નવ્યવહારને બદલે ઉભાભરી મેત્રીના પ્રણયોપચારની ઝંખના દાખવતી ચાર દશ્યની બીજી રચના 'રસજીવન' માં એ સવાદ આકર્ષણ મોજું પડ્યું હોઈ એની ધૌરિક રસપ્રદતા અંગે પ્રિયતમની કેટલીક ઉક્તિઓ નિમિત્તે વાંચવા મળતી કર્તાનાં યુવકસહજ મનોભાવો-મંતવ્યોની સ્પષ્ટ-અસ્પષ્ટ અભિવ્યક્તિ નોંધવાની રહેશે. લગ્નજીવનની મુગ્ધ અનિશ્ચિતતા તેમ જ પ્રણયજીવનની અજ્ઞાત ઝંખના અંગેની યુવાન મનની દોલાયમાન સ્થિતિનું રસિક તથા સુવાચ્ય શબ્દચિત્ર આલેખતા 'ઓળખના અંતરાય' માં પાત્રોને સ્થળમાં હરતાફરતાં રાખવાની સગવડ-સૂઝ દ્વારા દશ્યયોજના ટાળવાની નવીનતા પ્રયોજાઈ છે જાણે. આ ત્રણ રચનાઓ કરતાં 'જળકમળ'ની દ્વિવિધ વિશેષતા તે ઉત્તેજક કામુક વાર્તાવસ્તુમાં અલિપ્ત રહેતા યુવકમાનસના નવા સ્વસ્થ પાત્રાનું વિષયલેખન અને આ સંગ્રહમાં પહેલી વાર જેવા મળતું એકાંકી નિયોજન.

પુખ્ત, પ્રૌઢ તથા રીઠાં પાત્રોની દાંભિકતા, લોહુપતા તથા આત્મવંચના જેવી સ્વભાવ-આસિધતોની નાટિકા સૃષ્ટિ તે 'શરતના ઘોડા'ની; યુવાન, મુગ્ધ તથા ઉન્સાહી પાત્રોની રસિકતા, સરળ .. તથા સ્નેહઝંખનાના ભાવ વેવિધ્યની સૃષ્ટિ તે 'રસજીવન'ની પંડ્યાના બંને નાટિકા-સંગ્રહો અંગેનો સ્પષ્ટ તફાવત કેવળ સામગ્રી પૂરતો છે એમ નથી. સાંપ્રત સમાજસ્થિતિની વિચાર વિવરણ અંગેની અવલોકન સામગ્રી વિશે વ્યંગ કટાક્ષની સચોટતા અને હેતુલક્ષી અર્થસાધકતા પ્રથમમાં તો, કૌલેજજીવનના 'જેવેલા જણેલા માણેલા' પ્રસંગોની અનુભવ-સામગ્રી વિશે ઉલ્લાસ વિનોદની હળવાશ તથા યુવાનજીવે ધોવનજગતની રસલક્ષિતા બીજામાં જળવાઈ આવી છે—એમાં વસ્તુ-વાતાવરણ તથા વલણના તફાવત સાથે સામગ્રી-રીલીનું કેટલુંક ઓચિંત્ય પણ જેવાય. 'ભજવી શકાય તેવા' અને 'ન ભજવાય તેવા' એવી કર્તાએ જતે કરાવેલી અસદિગ્ધ ઓળખાણ\* પછી બને સંગ્રહોની એકાંકી-આકારની

\* જુઓ 'રસજીવન' અંગેનો કર્તા મત: "નાટકના રૂપમાં રજૂ કર્યા છે: પણ એ પ્રસંગો જ છે. એટલે કોઈને આ નાટકો ન લાગે તો તેની સામે આપણે તકરાર નથી. રંગભૂમિ ઉપરના રાજા નાતેજતે બ્રાહ્મણ હોય કે યુદ્ધ હોય તોય પ્રસંગ પૂરતો જ્યેષ્ઠાત્રિય મનાય છે તેમ અન્ય કોઈ આને નાટકો મનાવે તો તેની સામે પણ આપણે તકરાર નથી. એટલા ખાતર તો સમાધાનીવાળાં વિશેષણો વળગાડ્યાં છે નાટકો, ન ભજવાય એવાં." ('પ્રેમના પ્રયોગો'). નાટકના રૂપમાં ભલે, પણ નાટક નહિ અને તખ્તતાલાયક તો નહિ જ નહિ એવી, પોતે લખ્યું તે તો નાટક અને વળી અભિનય-યોગ્ય તો ખરું જ એ ગ્રાંથિથી છેક ઊલટા પ્રકારની. નવીનોની આ નિખાલસતા અર્વાચીન નાટકનું એક સૂચક વલણ ધરાવતું.

નાટિકાઓના આયોજન વિશે તફાવત યોધવા કોઈ પ્રયત્ન કરવાની જરૂર રહેશે નહિ. 'શરતના ઘોડા'ની એકાંકી-કાકાની રચનાઓની સરળ દરજ્જા-સજાવટ અને અભિનયસુલભતા, એ રચનાઓ લખાતાવાર ચકાસાઈ ન હોત તો પણ અસ્પષ્ટ રહેત નહિ. જ્યારે "ઉંચા અમારાં ઉડવાં"ની અગાસી, એનું આકાશ, એના પતંગ ને પેચ; 'રસજીવન'ની દોડતી દ્રેન ને એનાં સ્ટેશન; 'ઓળખનાં અંતરાય'ની ઘોડાગાડી અને એની યકી આવતાં અનેક જોવાનાં સંભારવાનાં સ્થળો; 'જળકમળ'ની એવડી રાત આમાંનું કશુંયે તે તખ્તા ઉપર ઉનાચા એવું નથી ને નથી જ."\* પંડ્યાએ આમ જાણે નાટિકા-અંધમાં સ્થળ-કાળમાં વહેનું વિસ્તરતું નવલિકા ઢબનું ઘટનાતત્ત્વ બંધબેસાડ્યું કહેવાય!

ચાર નાટિકાના ત્રીજા સંગ્રહ 'મદનમંદિર' (૧૯૩૧) માં વિષય વસ્તુ અંગે સ્થળ-કાળ તેમ જ પાત્રો પુરાણનાં છે એ તેની નવીનતા, પરંતુ ઓછીય વિશેષ આકર્ષક અને રસપ્રદ છે એમાં ઉપયુક્ત થયેલા નાટ્યકારના હેતુ તથા ધ્વનિની અર્વાચીનતા, સમકાલીન પાત્રોની દાંભિકતા પરત્વે કટાક્ષ કરતાં કર્તા પુરાણકાલીન પૂજ્ય પાત્રોના દેવાંથી અંચળાને ચીરે એ કેવળ કુદરતી લાગવાનું, તે 'રસજીવન'નો મનમોજી મુવક વર્ષોથી મંદિરમાં આરાધ્ય બની બેઠેલા, ગંભીર મુખમુદ્રા ધરાવતા દેવાધિદેવોનાં ચારિત્ર્ય-સ્ખલન તપાસવા તત્પર બને એમાં પણ ન-જેવુંયે વિસ્મય નહિ થાય. એટલે, 'શરતના ઘોડા' હો વા 'રસજીવન' વા 'મદનમંદિર'— પાત્ર-પ્રસંગના સામગ્રીફર છતાં પંડ્યાનું તાત્ત્વિક વ્યક્તિત્વ યથાવત્ જળવાયું કહેવાય તે આઃબુદ્ધિપૂત, આખાબોધું, નિર્ભીક 'અને અગંભીર.

'મદનમંદિર'માં નાટિકાવસ્તુ છે પૌરાણિક અને દૂરકાલીન પરંતુ એમાં વ્યક્ત થાય છે નવો જન્મેલો, પુખ્ત પરિપક્વ ન થયેલો અર્વાચીન સાસંક બુદ્ધિવાદ. "...કૃષ્ણ અને કુન્જ, શંકર અને મોહિની, વિષ્ણુ અને વૃંદા, બ્રહ્મા અને સરસ્વતીના આ ચાર પ્રસંગોમાં જે બાબત બને છે, અથવા તો બનતી રહી જાય છે, તેનું કારણ કોણ છે?" એવો પ્રશ્ન પૂછી કર્તા જાતે જવાબ વાળે છે: "આ પૂજ્ય વ્યક્તિઓ અંતે તો, મદનનાં સ્મકડાં જેવી હતી. મદને એમના ઉપર ધારી એવી, ધારી પણે અસર ઉપજાવી છે. એમને પોતાના પૂજકો બનાવી દેતાં એને વાર નથી લાગી. એટલે એક રીતે, અશ્વજે જેના મૂજરી છીએ, એ જેના મૂજરી છે, એના મંદિરનો આ લીલાઓ છે."† આમ, દેવી પાત્રોને માનુષી ઓપ ચકાવી, તેમને જાતીય વાસનાથી પીડિત બનાવી હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિમાં મૂકવાની મુવકસાહજ ચેષ્ટામાં પૂજ્યતાગ્રંથિવાદા માનસને ઉગ્ર આધાત લાગવાનો સંભવ ખરો, પરંતુ સર્વચકિતચાથી તથા સર્વગુણ-

\* 'પ્રેમના પ્રયોગો' (કર્તાની પ્રસ્તાવના).

† પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૦૧૧.

રાંપન્ન મનાતા આજના મંદિર બિરાજ્યા દેવો તેમના પુરાણના સમયમાં, આજે તેમની પૂજા કરતા માનવવર્ગ જેવા વિજાતીય આકર્ષણો શિકાર બનેલાં મામાન્ય સ્પષ્ટિત પાત્રો-માનવપાત્રો હતા એવા કર્તાના મરકરીષોર સંકેત-સૂચનની અર્થક્ષમતા કે વ્યંગ્યની માર્મિકતાને આવા પ્રત્યાઘાત છતાં કોઈ બાધ આવ્યો જણાયે નહિ બુદ્ધિ-ચમકારની અભિવ્યક્તિ નિમિત્તે ખાસ લખાવેલી જણાતી આ રચનાઓમાં એકાંકીબંધના નાટ્યાકારનું અવલબન બહુધા આકર્ષિક લાગવાનું; અલબત્ત, એકાંકી ઉચિત સુગ્રથિતતા કે આકૃતિક સૌન્દર્યની ખામી જિણપ છતાં એમાં સફાઈના દશકાના કથયિતવ્ય તથા કથનરીતિનું વિલક્ષણ પ્રતિનિધિત્વ જેવાયે તે તેમાં જિભરાતી વિચારતાજગી, હળવી તાંકિકતા તથા કટાક્ષલક્ષી અર્થસાધકતા બદલ.

પંડ્યાના એકાંકી-લેખનના ઉપલક્ષ્યમાં તેમનાં એકાંકી-બાંધનાં બાળનાટકોનો પણ વિચાર કરી શકાય ‘ત્રિવેણી’ની ચાર નાટિકાઓ, ‘ધરદીવડી’ની ચાર નાટિકાઓ તથા નવુ ઉમેરણ તે ‘તેજગ્રથા’, ‘પરાજય’ તથા ‘બટુજની આરતી’ એ તમામનો એક સંગ્રહ તે ‘યશવંત પંડ્યાનાં બાળનાટકો’. પાત્ર પ્રસંગ અને માવજતની દૃષ્ટિએ ‘ત્રિવેણી’ની ચાર લઘુ રચનાઓ બાળભોગ્ય લાગવાની, જ્યારે ‘ધરદીવડી’ની ચાર નાટિકાઓ વિશેષ તે બાળ-આભ્યાસી તથા વડીલવર્ગના માર્ગદર્શન માટે લખાઈ હોય એવી છાપને કર્તા મતનું પણ સમર્થન મળી રહેવાનું.\* આ પૂર્વેના સંગ્રહોની વ્યગ્યલક્ષી તથા કટાક્ષસભર શૈલી, તદ્દન હેતુગાંભીર તેમ જ એમાં દૃષ્ટિગોચર થતા નાટ્યજગતથી ઘણી બધી રીતે જુદા પડતા પ્રસ્તુત સંગ્રહની રચનાઓ એકાંકિકસભના શૈલી-સંદર્ભમાં તપાસવાની રહેશે નહિ, પરંતુ બાળમાનમનો સમભાવપૂર્વક પરિચય કયાવતી તથા ભાઈ બહેનનાં નિર્દોષ સ્નેહચિત્રો આલેખતી અને સાથેસાથે બાળભોગ્ય શાળાપથોગી નાટકના ખેડાણ માટે લગભગ નમૂનારૂપ પ્રસ્થાન પ્રવાસ દ્વારા સમયોચિત દિશાસૂચન કરી આપતી આ રચનાઓ તેના પોતાના વિશિષ્ટ અને ઓછા ખેડતા વર્ગમાં મોખરાનું સ્થાન ભોગવશે ખરી. વળી એના આ બાળસહજ વાતાવરણની મનમોહળાશ, હળવાશ તથા રમતિલાળ શૈલી નિમિત્તે આવિષ્કાર પામતા પંડ્યાનાં નિખાલસ તેમ વિનોદી વ્યક્તિત્વ પાસાંનો પરિચય કેવવવા ખાતર પણ એ વંચાતાં રહે એમ બને.

બટુભાઈ ઉમરવાડિયા તથા યશવંત પંડ્યાનો એકસાથે વિચાર કરતાં, પ્રેરકબળો તથા સામાજિક-સાહિત્યિક પ્રવાહો એકસરખાં હોવા છતાં, શૈલી હોદોટી તેમ જ માનસિક

\* “એટલું તો વગર કહો સમજાય એવું છે કે ‘ત્રિવેણી’ જેટલા સરસ નાટકો આમાં નથી. એ પહેલું પગથિયું હતું, આ બીજું છે.” પ્રસ્તાવના, પૃ. ૭.

વલ્લુની અસામતાના કારણે બંને પ્રસ્થાનકારોની નાટ્યપ્રવૃત્તિ વિશે કેટલોક તાર્ત્વિક તફાવત જોઈ શકેવાનો અને ગુજરાતી એકાંકીના આરંભ-ખેડાસુ ટાણે એ ઓછો રસપ્રદ નહિ ઠરે. સ્વસ્થ, ચિતનશીલ અને ગંભીર મનોવૃત્તિ તે બટુભાઈની; એમ એમની અનુભૂતિ તથા સંવેદનાની પરિપાટી પુખ્ત, વ્યાપક અને સારા જણાવાની. જ્યારે યથવંત પંડ્યાની પ્રકૃતિ તે અગંભીર, મનસ્વી અને વિનોદપસાચુ એટલે તેમના અનુભવો-આવલોકનો યોવનસહજ, રોમાંચકારી તથા ઉપલક લાગ્યા કરે ખરાં. જીવન વલ્લુની ઉદાસીનતા, નિર્વેદ-પરાયણતા તથા અન્વેષણવૃત્તિ જડો એકાંકિક-નિર્જનંદી બટુભાઈ વિશે, તેા પ્રવૃત્તિશોખીન અને રસિકજીવ પંડ્યાનું દષ્ટિબિંદુ યુગુત્સામુકત, ઉલ્લાસી અને આલોચનાત્મક લાગવાનું. માનવસ્વભાવની કેટલીક વિચિત્રતાઓના તાજ કાઢવા જીવનપ્રવાહના અતસ્તલમાં બટુભાઈ ડૂબકી મારે છે તે મરજીવાની નિર્ભીક ખુમારીથી અને વિવિધ માનવ વ્યવહારોની કૃત્રિમતા છની કરવા જીવનવલ્લુની ઊછાળની સપાટી ઉપર પંડ્યા ચપળતાકુચળ છટા દાખવે છે તે તાલીમબદ્ધ તરવૈયાની. એમ બટુભાઈની લઘુરચનાઓમાં જીવનભાવોના ભાખનો ગંભીર ચિરસ્થાયી આસ્વાદ અને પંડ્યાની નાટિકાઓમાં જીવનવ્યવહારની અગંભીર વિવેચનાનો રસપ્રદ ઉન્મેષ સાંપડશે કહેવાય. ઉમરવાડિયાની બહુવિધ પાત્રસૃષ્ટિ વ્યક્તિત્વસભર, ચિતનશોખીન, સંવેદનશીલ, અંતર્મુખી તથા મિતભાષી જણાવાની—એ રીતે એ કર્તાનાં માનસ-સંજ્ઞાન પણ ગણાય. પંડ્યાનાં બહુધા એકવિધ તથા નમૂના ઢખનાં પાત્રો બહિર્મુખી તથા બહુભાષા-બટકબોલાં લાગવાનાં અને એમાં તરત આગળ તરી આવશે તે પંડ્યાની પોતાની રમૂજવૃત્તિ તથા ઉલ્લાસપ્રિયતા. વિધાદ જીવનનારો ઓછું બોલનારો, દ્વિધા અનુભવતા તથા જિંદગીની સમસ્યા માણતા-બનાવતા બટુભાઈના પાત્રજીવોના ઉદ્દેશોમાં ભાવ-વિવિધતા તેમ લાગણીની ઉત્કટતા ઝિલાતી આવી છે, જ્યારે પંડ્યાનાં પોક અને ડોળધાનુ અથવા યુવાન અને નિષ્કપટી પાત્રોની ઉકિતઓમાં વાગછટાનું વૈવિધ્ય તથા વાર્તાલાપની આકર્ષક-સુવાચ્ય સફાઈ ઊતરી આવી છે. પોતાનાં પ્રતિનિધિ નાણકપાત્રો જેવી નિર્લેપવૃત્તિને કારણે જ કદાચ બટુભાઈની લેખનપ્રવૃત્તિ વિશે રંજભૂમિ તથા રંજભૂમિ-પ્રયોજનની ઉપેક્ષા ઊકાઈ આવી હોય એમ બને. એ રીતે, પંડ્યાની નાટિકાઓની અભિનયસુગમતા અંગેનું મુખ્ય નિમિત્ત હશે તેમના અભિનયશોખીન નાટ્યપ્રવૃત્ત ઉલ્લાસ-રત સ્વભાવનું. સામગ્રી, સૃષ્ટિ તથા શૈલી અંગેના બંને સમકાલીનોના એકાંકીલેખન વિશેના અધિકતમ તફાવત છતાં સંવિધાન-સૌખ્ય અંગે તેમના એકાંકીલેખન અંગે ઓછું અસાધ્ય જેવા મળશે, કેમ કે એકાંકીવિધાન અંગેની આદર્શ રચના કુચળતા વા અર્થસાધકતા ઉભય પ્રયોજકારોના એકાંકી-પ્રયાસોમાં સિદ્ધ થઈ હોય એમ બન્યું જણાનું નથી.

સાળ

## એકાંકી: પ્રથમ દશકો (૧૯૩૦-૧૯૪૦)

એકાંકી આગમન પછીના દશકામાં બહુધા સામયિકોમાં તથા મથા: સંગ્રહોમાં, એકાંકીનું કેવળ લાઘવનું વિશેષણ સાચવતી અને ક્યારેક કેવળ સંવાદલેખનમાં અટવાતી-રાચતી રચનાઓનો જે ઢગલો ફાલ ઊતરતો થાય છે તે પરથી એમ લાગવાનું કે ગુજરાતીમાં નવશિક્ષિત સાહિત્યોન્નત્યુક વર્ગે એકાંકીનું આરંભથી જ ઉમળકાભર્યું, કદાચ અત્યુન્નાદભર્યું સન્માન કર્યું જણે. આ અંગેની રસપ્રદ હકીકત તે આ કે, ગુજરાતી-એકાંકીના પ્રારંભના દશકામાં, નવા નાટ્ય-અભિયાના ઊંચભેર ઓવારણાં લેવામાં ઊગતા કવિઓએ ઊલટભેર ભાગ લીધો જણાય છે. આ કવિ-એકાંકીકારો\* પૈકી શ્રીધરાણી તથા શ્રી ઉમાશંકર જોશીનો પ્રતિનિધિ તરીકે હવે પછીના પ્રકરણમાં સ્વતંત્ર ઉલ્લેખ કર્યો હોઈ, પ્રસ્થાનના દશકાથી અઘ્યાપિપર્મન કવિમહજ સૂઝ શેઠી અનુસાર એકાંકીલેખન કરના રહેલા શ્રી ઈન્દુલાલ ગાંધીના એકાંકી પ્રયાગથી આ 'ભ કરી ચકાય.

‘નારાયણી અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૩૨)ની ત્રણ ત્રણ દશ્યોની ત્રણેય નાટિકાઓ મુખ્યત્વે પાત્રપ્રધાન કહેવાય. એ પૈકી પાત્રચિત્રણની વિશેષ સફળતા સાંપડી છે થીર્કિદા નાગિકાના સાધન મૂળા રહેતા પાત્રાલેખન અંગે. નિરુત્તો ગૃહન્યાય તથા આત્મઘાત જેવી નાટ્ય મહત્ત્વની ઘટના પત્ર દ્વારા આવેખી નેપથ્યે સખવાની શૈલી એકાંકી નિર્ધોજન અંગે નોંધપાત્ર છે. એ રીતે કેન્દ્રસ્થ રહેતા પાત્રના ચિત્રણ અંગે ઉપકારક નીવડતી નિર્ણાયક ઘટના બંનેમાં બીજા જ પ્રવેશમાં આવેખાઈ છે એ બાકીની બે રચનાઓ, નીચલા ધરની વાસ્તવસૃષ્ટિ આવેખતી ‘અધંગ માનવતા’ તથા સ્ત્રીસ્વભાવની વિવશતા નિરૂપતી ‘જાપીબાલા’ની વિશેષતા. ત્રણેની વિષયમાંડણી અંગે ઉપયુક્ત થયેલી, ખાસ સીપાત્રો ભજવી શકે એવી સભાનતા તે તેની ત્રીજી શેઠી-લાક્ષણિકતા.†

ગ્રામીણ સૃષ્ટિનું તથા સીપાત્રોનું ચિત્રણ કરવાની તેઓ વિશેષ ફાવટ દશવિ છે તે ‘પલટાતાં તેજ અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૩૫)ની પાંચ લઘુ રચનાઓ દ્વારા. ઐતિહાસિક સામગ્રીની ‘ચિરંતન પછાણ’ અને શહેરી સંસ્કૃતિના વસ્તુની ‘પલટાતાં તેજ’માં વિષય-

\* ચન્દ્રવદન મહેતા પણ એમાંના એક ગણાય; એ માટે જુઓ પૃ. ૨૨૮-૨૫૬

† ‘આ ત્રણે નાટકો મને તો સફળ સાહિત્યકૃતિઓ તરીકે દેખાય છે. પ્રજાજીવનને હસમથાવી નાખે એવી એ કૃતિઓ નથી એટલું તો ખરું જ.’ ‘હું કહું છું’ (પ્રસ્તાવના).

પસંદગી તથા એકાંકી-માવળત એમ બંનેને સામાન્યતાની બાધા નથી જણાશે. અનિર્ચિત-લગ્નમાં સમજાતી નામિકા પૂર્ણિમા ('ઊઘડતા ફૂલ જેવી') માટે વેદનાના વિકલ્પ તરીકે કવિજીવ આત્મઘાત અંગે પુરસ્કાર કરે એમાં જે અુચિતરતા ઉપયુક્ત થાય છે તેનો જાણે બદલો વળે છે 'શાંત જવાબ'માં. એમાં, પતિથી તિરસ્કારાયેલી નારીનો કામુક લાભ ઉઠાવવા આવતા ગીગુભાને, પોતાના પિતાની જેરલાજરીમાં બુદ્ધિપૂત દલીલોથી પરજાળત કરી અને પિતાની હાજરીમાં વિનયના ટાટા ચાંપી, રક્ષવતી સમરતનું ચિતાર્કર્ષક ચિત્રણ તેમની હથોટીનો નમૂનો છે. પૈસા-પૈસા માટે માનવતાને છોડતા વાલ્મીકિના બીજાંટાળ પાત્રાલેખના સ્થાને સક્રિય માનવતાથી ધબકતા પૂનમચંદના નવતર પાત્રચિત્રણ તથા મહેનત-કથ નારીની અસરકારક જીવનવેદના નિમિત્તે તેમ 'એકાંકી' વિશેષણને સાર્થ ઠરાવતા 'દર્શન' એટલે પ્રવેશ વિનાના વસ્તુનિયોજન બદલ 'સોના' સંગ્રહની કૃતિવિશેષ ગણાશે. તેજપદી સંવાદબાની તથા ગીતપંકિતઓ વડે વાતાવરણની સ્થાત્મકતા બહેલાવવાની આ રચનાઓની ખાસિયત તેમના સમકાલીન શ્રી ઉમાચંકરની શૈલીવિશેષતાનું અવશ્ય સ્મરણ કરાવશે.

'અધકાર વચ્ચે અને બીજાં નાટકો' (૧૯૩૭) તથા 'અખસર અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૧)ની સંગૃહીત આવૃત્તિ તે 'ચિત્રાદેવી અને બીજાં નાટકો' (૧૯૪૮). નાટક ભજવાનું હોય એવા આયોજનવાળા એકમાત્ર 'અપરાજિતા'ના અપવાદ સિવાય, બાકીની લઘુ રચનાઓમાં એકાંકીસમ સૌષ્ઠવ વા આસ્વાદની અપેક્ષા ભાગ્યે જ સંતોષાવાની. દંપતીજીવનની આંટીઘૂંટીના વિષય અંગેની 'મોતી વિનાની છીપ'ના રચનાવિધાનમાં તેજ-છાયાની ખૂબીઓનો લાભ લેવાનું વિચારણું છે. પંતુ તેના દરવતરવમાં સંભવાસંભવ પરત્વે દુર્લભ કરાણું જણાય છે. સીલીરુ પુરુષસ્વભાવની કટાક્ષિકા 'અખસર' તથા સ્ત્રી-પુરુષ આકર્ષણની 'અજાણી મોહકતા'ની વસ્તુમાંડણી છે એકપ્રવેશી-એકાંકી, પંતુ પ્રથમમાં શકુન્તલાલના મનોભાવના વર્ણનાત્મક નિરૂપણથી શિથિલતા તથા કૃત્રિમતા અને બીજી રચનામાં પ્રારંભિક કચાશ વર્તાય છે. 'અધકાર વચ્ચે'ની નોરા ઢબની નારીના માનસિક ક્ષોભ પરત્વેનો અણગમે દાખવતા ઉદ્દગારો તથા આધુનિક કેળવણીનું વૈકલ્પ સમજાવતા, પણ નાટિકાના આયોજનમાં કૃત્રિમ લાગતા, 'ઉત્ક્રાંતિને અજવાળે'ના 'ચાલો ગામડે'ની ભાવના દેશાવતા 'સ્વગત'માં મૂળે તો કવિની આત્માભિવ્યક્તિ અને સાંપ્રત સંદર્ભ જોવાનો રહેશે. આ સઘળી રચનાઓ પૈકી, વિષય-નાવીન્ય તથા અંતિમ નાટ્યક્ષમતા નિમિત્તે વાચન-પરિશ્રમ સાર્થ થતો જણાતો હોય તો તે કેવળ 'અનામિકા'માં.



‘આ જાતની લયબાંધણીનાં શુદ્ધ ગુજરાતી રૂપોવાળી નાટ્યરચનાઓમાં કદાચ આ પહેલો જ પ્રયત્ન ગણાયે’\* એવો ચક્રવર્તી નિર્દેશ કરીએ કર્યો છે ‘ગોમતીચક્ર અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૪૪) અંગે. આ દશકું બાળનાટિકાઓના જૂમખાની કંપનાસૃષ્ટિ દ્વંચો, જનુઓ, કુદરતી બનાવો, કુદરતનાં પાત્રો-પદાર્થો ઉપરાંત સરવ—સુગેય અને ભાવવાણી ગીતનિયોજન વડે બાળસુલભ અવરણ બનાવાઈ છે, પરંતુ ભારેખમ સંવાદો તથા અસુગમ ધ્વનિ વા રૂપક આ અગંભીર ભાવસૃષ્ટિમાં અપ્રતીતિકર લાગવાનાં. વળી, રમણલાલ વ. દેસાઈની નાટ્યરચનાઓને મળતું આવતું અસંભવ દર્શનતત્ત્વ બાળકો સન્મુખની રજૂઆત અંગેનું તેનું મહત્ત્વનું પ્રયોજન બહુધા સિદ્ધ થવા નહિ દે. બહુધા પાક્ય-રસની વિશેષતા દાખવતી આ ગીતરચનાઓના અક્ષર પાડવા-ગોઠવવામાં નામની નાટ્યાકૃતિ નિમિત્તે મુખ્યત્વે કવિજીવે જ સ્વેરવિહાર આદર્યો કહેવાય.

‘પથ્થરનાં પારેવાં’ (૧૯૪૭) તે ઈન્દુલાલ ગાંધીનો આખરી નાટિકાસંગ્રહ. ચિત્રગૃહની નવતર પ્રશાદભૂમિકામાં ગોઠવાયેલી ચોર્ષકદા રચનામાં કલાવૃત્તિ પ્રવૃત્તિ પરત્વેની સમાજની દંભવૃત્તિ એકસ્થલાંકી યોજના દ્વારા અમરકારક રીતે વ્યક્ત કરાઈ છે. મુગ્ધ પ્રભુની નિમ્મળતા તથા તે અંગેનો જીવનપલટો આવેખતા ‘અભિચાપ’ કરતાં, શુદ્ધ પ્રભુનું કારુણ્ય દાખવતું, ચંદનના પ્રતીક વડે એ વિષયભાવ બહેલાવતું અને નાટ્યચોટ જમાવતું ‘સાક્ષી અને કઠિયારો’ તેમાંની હૃદયસ્પર્શિતા નિમિત્તે કવિની તદ્દવિષયક હથોટીનું સૂચક ગણાયે. પરંતુ તેમનું યથદા એકાંકી તે બાપુચાલીની તુંડમિજજી તથા ન્યાયતંત્રની અચળકતાની હાસ્યાસ્પદતા દાખવતું ‘પગરખાંનો પાનિયો’, અભિનયશોખીનોની પ્રવૃત્તિ અર્થે અવારનવાર ઉપયોગી નીવડતા આવેલા આ અભિનેય એકાંકી પ્રદર્શનમાં કવિએ નાટ્યોપકારક પરિસ્થિતિ વ્યંગ-કટાક્ષ-વક્રોક્તિના સમન્વયી ઉપાદાન વડે હાસ્યોન્માદક રીતે બહેલાવી અર્થમાપક વિષયસ્ફોટન સાધી બતાવ્યું છે. એ પ્રમાણે, દર્શનફેર સ્થળફેરના વસ્તુનિયોજન છતાં, અનાથ તથા કંપનાચીલ ગભુ બાળાની ભ્રાતૃપ્રેમની ઉત્કટ અંખના અને તજજ્ઞન્ય કરુણતા નિમિત્તે એકાંકીસમ અર્પણાધિકતા તેમ આસ્વાદ શીઘ્રી સિદ્ધ કરી આપતી ‘સંધ્યાની આરતી’ સંગ્રહની કૃતિવિશેષ વા એકાંકીકસબ અંગે તેમની પ્રતિનિધિ રચના ઠરે એમ બને. વસ્તુની પરિપક્વ અવસ્થાએ એકાંકી-ઉચિત ઉદ્ઘાટન, સુધડ રચનાવિધાન તથા ઉત્કટ ભાવાવેશ ઝીંચતી દર્દ વ્યક્ત કરતી સંવાદબાનીથી ઉપયુક્ત થતી વિવાદલગી હૃદયસ્પર્શિતા ‘પગરખાંનો પાનિયો’-ની પ્રાસનવશી અમરકારકતા સાથે સરખાવી લેવાથી ઈન્દુલાલના નાટ્યકસબનો કથાચ

\* ‘હું કહું છું’ (પ્રસ્તાવના). [‘વાદજનાં મોતી’, ‘ગીતવર્ષા’, ‘તપશોનીઝ’ તથા ‘અયોક’, ‘ગોમતીચક્ર’ ઉપરાંત ‘પરિચાપ’, ‘ચતરાણી’, ‘પ્રેમનું આગમન’, ‘આઘા બરેયી’, ‘નીતરાણી’]

મળી શકશે ખરો. વળી, એકાંકી-આવશ્યક વિષય-પસંદગી અંગેની કવિમૂંઝવણ પણ આમાંથી જાણી રહેશે. એકાંકીના બાહ્યાકારમાં પ્રયોજાયેલું કાવ્યોચિત વિષયસામગ્રીનું ‘કાર્તિકેય’ અથવા ટૂંકી વાર્તાને માફક આવે તેવા વસ્તુનું પાંચ પ્રવેશી ‘પ્રજ્ઞા’ તે આના નમૂના. આથી ઊલટું, ત્રણ પ્રવેશ અને એક-સ્થળનું નાટિકાનિયોજન ધરાવતા ‘વરાળનાં ફૂલ’માં વસ્તુની સામાન્યતા છતાં, પ્રતીક તેમ પાત્રબેદ દ્વારા નાટ્યમયતા ઉપસાવી શકાઈ છે. ‘સજ્જવન કરુણા’ની વિશેષતા તે તેનું પૌરાણિક કથાવસ્તુ તથા કેમ જાણે વિષય-ઔચિત્ય પેટે પ્રયોજાયેલા સૂત્રધાર નટીના પાત્રો અને સંસ્કૃત ઢબનો પ્રસ્તાવના પ્રારંભ પરંતુ કવિની પ્રયોગશીલ તથા રચનાશોખીન મનોવૃત્તિ જોવા આસ્વાદવા મળવાની ‘ધંકજભાથા’માં. નાટ્યપ્રયોગ પૂર્વેની અદાકારપાત્રોની મન સ્થિતિ તથા તન્મયતા દાખવતું આ એકાંકીમાં આવેખાયેલું રંગભૂમિનું નેપથ્ય ચિત્ર અર્વાચીન રુચિને વિશેષ આકર્ષશે.

આ પાંચ-સંગ્રહ જેટલી (સંગ્રહશીર્ષકમાં ‘નાટકો’ તરીકે ઓળખાવાયેલી) રચનાઓમાં ઈન્દુલાલ જાધી નાટિકાવિષયના નિયોજન અંગે બહુધા પ્રવેશવિભાજન પ્રયોજવાની નાટ્યરીતિ અપનાવે છે તે જાણે પ્રસ્થાનકરોની પ્રજ્ઞાવિકાસનું જ અનુસંધાન; પરંતુ આવું પરંપરા સાતત્ય બટુભાઈ જેવી વિચારગર્ભ ગાંભીર વિષયપસંદગી દ્વારા અથવા યથાર્થ પડ્યા જેવી હળવી કટાક્ષલક્ષી વા સાહિત્ય વસ્તુમાવજત દ્વારા પણ જળવાયુ છે એમ નથી. અલબત્ત, બદલામાં તેમણે ઉમાશંકરની જેમ ગ્રામીણજીવનના નીવલા ઘરના વસ્તુ વાતાવરણ તથા વાણીના વૈવિધ્ય વડે નાટિકાઓમાં ભાવસુષ્ટિ તેમ જ ભાષાછટાની વાસ્તવ-લક્ષિતા ઉતારવાનો પ્રયાસ કર્યો અને સાથેમાથે કવિતોચિત સામગ્રી વડે લઘુનાટિકાની રસલક્ષિતા બહેલાવવાનો આગ્રાસ આદર્યો એ તેમના લાભા ગાળા દરમિયાનના નાટ્યલેખનની નોંધપાત્ર બાબત ગણાયે પરંતુ આ નાટ્યપુરુષાર્થ નિમિત્તે તેમની એકાંકીવિષયક સૂઝ તથા શેલી સુઘડ કે પરિપક્વ થતી આવે છે એમ તો બન્યું નથી ઊલટું, ઘણી વાર અભિવ્યક્તિ-ઔત્સુક્ય નિમિત્તે એકાંકી અનુવિત વિષયસામગ્રી પણ ‘દર્શન’ (‘પ્રવેશ’ અંગેનો કવિ-પર્યાય) તથા સંવાદની સહાય વડે નાટિકાના બાહ્યાકારમાં અવતરતી રહે છે નાટ્યબંધમાં ગીતમયતા વા કાવ્યરીતિનો વિનિયોગ ગોઠવવાનો પ્રમાણમાં નવતર લાગતો કવિનો શેલી-વિષયક અખતરો પ્રસ્થાનમૂલક કરે એવો વ્યક્તિત્વઘોતક વા સ્મૃત્પાદક સિદ્ધ થયો જણાયે નહિ વળી ‘હું કહું છું’\* કહીને વ્યક્ત કરાયેલી રંગભૂમિસમાનતા તથા કથારેક અર્વાચીન લાગતી નાટ્યદષ્ટિ, બહુધા બને છે તેમ તેમના પોતાના નાટ્યવિધાન વિશે સાવ

\* એક જ નામની સઘળા સંગ્રહની પ્રસ્તાવના.

આછેતરી અને અહીંતહીં જ વ્યક્ત થઈ હોવાથી આ પર્ચીસેક કૃતિઓમાં અભિનય પ્રવૃત્તિના પ્રોત્સાહનનું નિમિત્ત પણ નજેવું જળવાયું કહેવાય.

ઈન્દુલાલનો પ્રથમ સંગ્રહ પ્રગટ થયો એ વર્ષે એ છેત્રે પ્રથમ સંગ્રહ વડે પ્રવેશ કરતા બીજા નાટ્યકાર તે જજેન્દ્ર લાલશંકર પંડ્યા. ‘વકીલાત’, ‘ફિઈબા’ તથા ‘મધુરીઓ’ એ ‘ત્રણ નાટકો’ (૧૯૩૨)માં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની ઘણી ઊંચા સાલવાની; એમાં આત્મવાસન હોય તો એટલું કે બાળલગ્નનાં અનિષ્ટ દર્શાવતું સાત પ્રવેશી ‘એકાંકી’ ‘મધુનાં લગ્ન’<sup>૬</sup> તખ્તાનુકૂળ નાટકોની ખેંચના સમયમાં તાત્કાલિક ઉપકારક નીવડ્યું હતું. ક્યાંક સંવાદ-લખાવટ તથા રચનાવિધાન પરત્વે, બીજા સમકાલીન પંડ્યાની શૈલીના સંસ્કારો જિઝાયા હોય એમ અનુમાન કરવાનો આધાર આ નાટિકાઓમાં મળી રહેશે ખરો.

‘જળવવાના હેતુથી જ લખાયેલા’ ‘કિસ્મતનો સિતારો’, ‘દિફ્ પાલ’, અક્કલનો ચમત્કાર’ (૧૯૩૪)ના બીજા સંગ્રહની આ ત્રણ રચનાઓ પૈકી તખ્તાલાયક સામાજિક એકાંકી પ્રદસન તરીકે ‘અક્કલનો ચમત્કાર’ નોંધપાત્ર ગણાયો. આમ, સમકાલીન સમાજજીવનનાં પાત્રો ચિત્રો, બહુધા હળવી માવજત તથા તખ્તા દષ્ટિનું વર્ચસ જેવી ખાસિયતોથી રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિને ઉપયોગી નીવડેલી તેમની ટૂંકા ગાળાની કલમપ્રવૃત્તિ તાર્કિક રીતે ઈન્દુલાલના નાટિકાલેખનથી જુદી જણાવાની.

રમણ ન. વકીલનાં ‘ત્રણ નાટકો’ (૧૯૩૪) અંગે પણ મુખ્ય નિમિત્ત મળ્યું છે નવા અભિનય ઉત્સાહ તથા નાટ્યશોખ અંગેનું.\* કવિમાનસની આદરધિલછળનું દ્વિપ્રવેશી ‘પેટના ખાણ’, કૉલેજિયન યુવકમાનસની ભાવનામયતાના વિસંવાદનું ‘ભાવનાની ભીંતો’ તથા રૂઢિચુસ્ત ધર્મનિષ્ઠ માનસને આંચકો આપતું બાળલગ્ન નિષેધક ‘ભવ સુધારણ’ એમ સમાજજીવનની ત્રણે રચનાઓની ખાસિયતો આટલી—સીપાત્રો વિનાનું વસ્તુ, પાત્ર-પ્રસંગની હાર્યોત્પાદક માવજત, સરળ સંનિવેશ તેમ જ અખિનપસુગમતા; એટલે એમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની વા અર્થસાધક પ્રદસનક્ષમતાની ઊંચા સાલે ભલે, પરંતુ અભિનય-

§ ૧૯૩૦.

\* કૃતિના નાટ્યવિધાન અંગે રંગભૂમિ મર્ષદા તથા પ્રેક્ષકરુચિનો સ્વોકાર થતો આવે એ નવું વલણ નોંધવાનું રહેશે: ‘...મ્હારે સમય અને સ્થળ, અભિનેતાઓ, પ્રેક્ષકવર્ગ અને પ્રસંગ તેમ જ ત્વેમનાં સાધનો અને અભિરુચિની મર્ષદાઓમાં રહી આ બે નાટકો સ્વયં પડ્યા છે’ (નિવેદન).

પ્રેરણા અંગેનું તેમના અસ્તિત્વનું મહત્ત્વનું પ્રયોજન ચોક્કસ સિદ્ધ થયું કહેવાય.

‘વંદેલા અને બીજી નાટિકાઓ’ (૧૯૩૪) દ્વારા આ માહિત્ય પ્રકાર અંગે કલમ-નાકાત અભિપ્રાયના ઝરેરચંદ મેઘાણી માટે પણ મુખ્ય આકર્ષણ છે ‘નવા યુગના નાટક’ તથા રંગભૂમિ અંગેનું. પરંતુ એ સાથે એકંકીકતબ વા નાટ્યવિધાનની ઝીણવટભરી ખૂંટીઓનો ન જોવો સુયોગ સવવાયો છે “ગીવનના કેટલાક અસ્પષ્ટ એવા થનગનાટો” તથા ફિક્શન-લોકસામાજ “વચ્ચે ઊંટની અથગ્રાથયે” દર્શાવતા ‘વહેલા’ના અનિષાદ પ્રવેશોનો સ્થગ-કાળ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિ અંગેનો નવવિકાસાદર્શ પ્રસ્તાર દરશ-અપેશા ધરાવતી નાટિકા-કહેતા ‘એમકી’ના વિશિષ્ટ બધમાં ઉતારવા મથવામા તેમનો ક્યો ખાન હેતુ સિદ્ધ થયો છે એ તાત્પર્યમાં વિમાનભૂ થવાની ઊલટું, અનત, કથન તથા સૂરજના ઘણે અંશે નિરર્થ જણાતા મૃત્યુનિરૂપણમા ઉપલબ્ધ થતા કૃત્રિમ નાટ્યમમાપન અનેકરુણાનિરેક નિમિત્તો તેમની જીવનદષ્ટિ ધૂધળી તેમ અસ્ફુટ રહેતી આવે છે એમાં વસ્તુતઃ આ શાયર વાર્તાકારની રચનાકળા વિશેની અકુશળતા જ છતી થઈ કહેવાય.

સંગ્રહની બીજી કૃતિ ‘જામનનું રસજીવન’ તે તેમની ટૂંકી વાર્તાનું ‘નાટ્યવિધાન’, “એમાં પણ આશય તો વિશેષી અને વિકૃત પ્રકૃતિઓના સંઘર્ષભાંધી જ નીપજતા ધ્વંસનો નિર્દેશ કરવાનો છે”\* સ્થળ-સમયના એકમમાં વહેંચાઈ જતી પ્રમંગમાળાના ઘટનાતત્ત્વનું પ્રવેશવિભાજન તથા મોડા મુજબ સવાદ-લખાવટ—‘નાટ્યવિધાન’ વિશે એથી વિશેષ સૂઝ કેળવાઈ લોય એમ જણાશે નહિ; એટલે જ કદાચ, અંગત જીવનનો સંસ્પર્શ પામેલી આ કૃતિમા એકપત્રી ‘સંઘર્ષ’ અને નાટકી અંત આવેખાયા છતાં, અભિપ્રેત અને નિર્દેષ્ટ ‘ધ્વમ’ તથા તજજાન્ય ‘વિવાદ’ નાટ્યસિદ્ધ થયો છે એમ નહિ લાગે.

સામાજિક જડતા તથા સીધાત્રની આગેવાની આવેખતા છ પ્રવેશી ‘યશોધરા’માં પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવનાસૃષ્ટિ બને રુચિકર તેમ રસપ્રદ અવશ્ય લાગવાની, પરંતુ મૌલિક વિચારકોણીની અપેશા જન્માવ્યા બાદ, જાણે વસ્તુસમાપન અંગેની મૂંઝવણમાથી રફૂ શેલા અને આકસ્મિક લાગતા (લીલાવતી તથા યશોધરાના) બેવચ્ચ મૃત્યુના કૃત્રિમ ઉકેલથી નાટ્યસૃષ્ટિની રસવસ્તિતા કચળી નથી એમ નહિ કહેવાય. ‘નવા યુગના નાટક’નો વિગત જુલેખર્ત, ફરી આશા બધાવતા મેઘાણીના નાટ્યનિયોજનની જેમ, બાહ્ય, પ્રવૃત્તિ લાગતાં સામાજિક દૃષ્ટાંતોનું અતિચિત્રણ પણ અર્વાચીન અભિરુચિ તથા અભિનયશોખને આકર્ષવામાં સમગ્રતથા મોળુ રહ્યું કહેવાય.

\* ‘નિવેદન’.

† એજન, પૃ. ૮.

“આપણા સમાજની અધિકૃતતાનું અને કુટિલ રિવાજોનું નિકંદન કરવાનું ધ્યેય નજર સમક્ષ રાખીને જ લખાયેલી”\* “કુમુદકાન્ત”ની “નવયુગની નાટિકાઓ” (૧૯૩૫) પસુ આવા પ્રયાસ પરંપરા પેકીના એક સંગ્રહથી વિશેષ મહત્ત્વ નહિ પામે. રૂઢિગત જાડતા અંગેની ચર્ચામાં અટવાતું પાંચ પ્રવેશમાં ગ્રાહવાયેલું ‘નવયુગ’, સ્ત્રીઓની પ્રાકૃતિક નિર્ભંગતા વિશેનું, નીરસ લાગતું પાંચ-પ્રવેશી ‘સ્ત્રીઓની કાઉન્સિલ’, સ્ત્રી-પુરુષની મૈત્રી તથા વિધવા પ્રશ્ન અંગેનું આછોતરું વસ્તુધરાવતું ‘આંખ આડ કાન’, ગમા-આણગમાના લગ્ન અંગેનું દ્વિ-પ્રવેશી ‘બંધારણ’, ખેડૂતની દુર્દશાના ચિતાર નિમિત્તે બોધક પ્રચારલક્ષી બનતું છ પ્રવેશી ‘સૂર્યોદય’, માતાની ભૂલના દીકરી પરત્વેના વિધિલાસનું દ્વિ પ્રવેશી ‘કડવો ધૂંટરો’ અને લગ્નેતર સંબંધની છણાવટનું સંવાદપ્રધાન બનતું ‘સંતતિની ભૂખ’ એ સાદેષ કૃતિઓ નિમિત્તે કર્તા એકાંકી-આવશ્યક વા નાટ્યોચિત રચનાકૌશલ્યના અભાવે, કેવળ પ્રસંગચિત્રણમાં, સંવાદચાતુર્યમાં કે મનગમતા વિચારની અત્યુત્સાહી અભિવ્યક્તિમાં રચતા રહ્યા છે એમ જ લાગવાનું.

‘સ્ત્રીના જીવનમાં પુરુષોનો પ્રવેશ સર્વદા સ્ત્રીત્વને હણનારો જ હોતો નથી એ ધ્વનિ’ ‘નવા યુગની સ્ત્રી’ (૧૯૩૬) દ્વારા બીજાનારા બીજા ઉત્સાહી આગંતુક તે ચારદાપ્રસાદ વર્મા. પ્રથમ સંગ્રહની પ્રથમ સીર્ષકદા કૃતિના નાટ્યનિયોજનમાં એક અર્થપૂર્ણ પ્રહસન વેડફાઈ ગયેલું લાગવાનું, કેમ કે ગંભીરતાનો તથા સુધારા-આગ્રહી સભાનતાનો અર્થજો ઉતારી શકવાની તેમની અશક્તિ સાથે વસ્તુમાંગ્રસ્તી અંગેની શૈલીવિષયક બાધા પસુ તેમને નડ્યા વિના નથી રહી. ‘સ્ત્રી જાતિની અલંકાર ભૂખ ઉપરનું એક વર્તમાન કટાક્ષ ચિત્ર’ તે ‘ચંદનદાર’. આ પાંચ દર્શનની નાટિકામાં કટાક્ષ સાથે કંઠસુની વિપર્ણસી મિલાવટ-થી તેમ જ નાટ્યોચિત પરકોટી પછીના નાટ્યનિરર્થક વસ્તુઆવોજન અને એ નિમિત્તેના નાણિકાના માનસપલટા વગેરેથી નાટ્ય વિષયની કટાક્ષલક્ષી અભિવ્યક્તિની અર્થગાધકતા મોળી પડી જણાયે. ઐતિહાસિક વિષય વાતાવરણમાં વણાયેલી સામાજિક બંધારણ, સુરેખ-સંચોટ એકાંકીવિધાન તથા નાણિકાના ઉદ્દગારમાં વ્યક્ત થતી કર્તાની વિચારાભિ-વ્યક્તિ નિમિત્તે એકમાત્ર ‘મીરાંબાઈ’ કૃતિવિશેષ ઠરે ખરી. અન્યની જેમ ચારદાપ્રસાદે સમાજ-સુધારા અંગે અત્યુત્સાહ વા અર્પદગ્ધતા દાખવી નથી એ એક આશ્વાસન આમાંથી મળી રહેવાનું. વળી, રમુજ કટાક્ષની રસલાક્ષિતા પસુ એમના વચસુમાં ઓછીવૃત્તી કેળવાઈ છે. છતાં ‘એકાંકી-કસબની શૈલી-સુલભતા અંગે ફરિયાદ કરવાનું ન રહે એમ તો, નથી બન્યું.

‘દુર્ગારામ મહેતાજી અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૪૩) એ તેમનો બીજો સંગ્રહ છે આ પછીના દશકાનો, પરંતુ સાતત્ય ખાતર અહીં અવલોકવો ઇક જણાય. દરબારી રાજ્ય વલીવટ તથા આર્ય સંસ્કૃતિના અન્તઃગ્રાહી માનસના કટાવલગી નિરૂપણના ‘સંસ્કૃતિ પ્રચાર’માં તેઓ પોતાની એ વ્યક્તિલક્ષી ખામિયત જેવી શેરી પરન્વે મામિકતા ટકારી રાખે છે ગુજરાતના પ્રથમ પ્રખર સુધારકના મુખ્ય જીવનપ્રસંગોનું કાગકમાનુસારી દસ્તાવેજ સંકલન ધરાવતા ‘દુર્ગારામ મહેતાજી’માં આદ્ય સુધારકનું ચરિત્રચિત્રણ વા સુધારાધગચનું ચિત્ર ઉત્કટ પ્રેરક બને એટલો-એવો કલમ તાકાતનો કે નાટ્યસૂઝનો સાચ સંપાડ્યો જણાતો નથી ચોપણખેરીના શિકાર જેવા ગરીબ મજદૂરના કડવા સ્વાનુભવ આનેખતા ‘સુરુચિ’માં ઔચિત્ય વિવેકની ઊણપ સાથે છે તે સરોષ કટાવવાણી તથા અતિ કરુણના કારણે, કંઈક રાહત મળતી રહે છે તે ગુનેગાર માનસ ધરાવતા જોડિયાના માનવના સભર પાત્રલેખમાં તથા તેના અંતિમ ઉદ્દગારમાં બ્રાહ્મમાનસની ‘તરંગવૃત્તિ તથા વરીલવર્ગતા પ્રત્યાઘાતના કાંઈક નવીન વિષયના ચતુ પ્રવેશી ‘મોટો ઘઈય ત્યારે’માં નાટ્યશૈલીના સંલયોગ વિના કેવળ મૌલિકતા ઉપકારક ઠરતી નથી આમ, બહુધા સમાજ સુધારા અંગિના મનગમતા વિચારોની અભિવ્યક્તિ અર્થે અપનાવાયેલા ચારદાપ્રસાદ વર્માના નાટિકાલેખન અંગે કોઈ વિશિષ્ટ શેલી-ઉન્મેષ ચોંધવાનો રહેશે નહિ.

કાંઈક અન્યુન્સાદપૂર્વક આગભાયેલી ગોવિંદ અમીનની લેખનપ્રવૃત્તિની પણ એ જ રીતે ઇતિહાસ-નોંધ કરવાની રહેશે ‘રડિયમ’ (૧૯૩૭)ની ચીર્ષકદા કૃતિ કૃત્રિમ એટલા માટે લાગવાની કે તેમાં ઓકાંકી-અનુચિત વસ્તુને સાત જેટલ દરયોમાં ગોઠવવાનો બેલૂદો આશાસ કતનિ કરવો પડ્યો છે ‘ઘડિતાલ’ની ચાણુ ગાડીના ડબ્બાની પશ્ચાદ્ભૂમિકા તથા પરોજ રહેતું ઘટના નિરૂપણ લગભગ ઘાસાસ્પદ બન્યા કહેવાય ત્રિઅકી ‘પવટાતી સૃષ્ટિ’માં પણ કથાિતવ્ય તથા કથનશૈલીને પરસ્પર અર્થસાધક મેળ નથી પડ્યો એમ જ છાય પડવાની વાત-જે જ્યારે મળે તો-આશ્વાસન મેળવશે તે નવનર વિષય પણ અનાટ્ય માવજત ધરાવતી ‘વાતી’ નિમિત્તે નહિ પરંતુ નાટ્યતત્ત્વપોષક વસ્તુ-વિધાન તેમ જ સુઘડ સમાપન પામેલા ‘ઉત્તમ કલાકરો’ નિમિત્તે.

વસ્તુપસંદગી તથા નાટ્યનિયોજન અંગે સામાન્ય રહેતા પ્રથમ સંગ્રહનો અનુગામી સંગ્રહ તે ‘વેણુનાદ’ પ્રગટ થાય છે પછીના દશકાના પ્રારભ-વર્ષમાં પ્રથમ રચના ‘ન ૧૯૨૦’માં ધનલોપુષ્પતા તથા માનવમનની કુટિલતા આલેખતું વસ્તુ રસપ્રદ ઓકાંકીક્ષમ હોવા છતાં નાટ્યમયતા ઉપસાવવાની તરકીબ કારગત નીવડી જણાતી નથી ‘દાટેલો ગુગરો’ તથા ‘દશશંકર’માં રચનાવિધાન કાંઈક સુઘડ થતું આવે છે ત્યારે પ્રથમ રચનાના

ઉપલક્ષ્યમાં વિષયનું સંધાનની એકવિધતા 'નીરમતા દાખવતી થાય છે. જેમ પેકી સૌથી સામાન્ય તે સ્નેહશંકાના પ્રચલિત વિષયનું 'કારી રાત' ગ્રામજીવનના વસ્તુના 'વેણુંનાંદિ'ના ચાર દર્શનોની ઘટનાસૃષ્ટિ નવલિકાને બદલે સરતચૂકથી નાટિક-બંધમાં આવેખાઈ હોય એમ લાગવાનું !

હેલ્થો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે દશકાના અંતવર્ષમાં 'રાખનાં રમકડાં' (૧૯૪૦)નો સંગ્રહ આપતા 'ભાસ્કર વોરાનો વિવાસી શ્રીમતેનો કવિનાયિત ન્યાય તથા તેમની વાસનાનો ભાગ બનતાં પાત્રો વા સંતાનોની મનોવ્યથા આવેખતી, ત્રણ 'ચિત્રો'માં વહેંચાયેલી શીર્ષકદા કૃતિ સુવાચ્ય અવશ્ય લાગવાની. 'રાખનાં રમકડાં'માં પુરુષના વિવાસી જીવનની શકતા, તે એથી ઊર્લુંદે 'પરાજય'માં નાટિકા વિષય છે નવી નારીના પ્રભુપજીવનની કૃત્રિમતા; આ 'સિવાયનો તફાવત તે વિષયસ્ફોટન અર્થે પ્રવેશાયેલી વ્યંગપ્રધાન નિરૂપણ શૈલી તથા 'વસ્તુવિભાજન અંગે 'અંક'ની 'ગોઠવણી ભેડે, 'અંક' તથા 'ચિત્ર' (એટલે પ્રવેશ) વચ્ચે કોઈ તાત્ત્વિક તફાવત જડવાનો નહિ. પાત્રસૃષ્ટિ તથા ભાવસૃષ્ટિની બાબતમાં 'પરાજય' સામ્ય ધરાવે છે 'સંસ્કારી જીવો' સાથે વ્યક્તિગત દૂષણોનાં કરામચિત્ર પછી, પાંચ દર્શનોની, 'નવલિકા વિસ્તારની સૌથી મોટી નાટિકા 'સંસ્કારી જીવો'માં સામાજિક પ્રવૃત્તિઓની સંસ્થાઓના મિથ્યાચારની મર્યાદાના ઘેરા ઘટ્ટ રંગથી આવેખાયેલા નાટ્ય-ચિત્રમાં અતિશયોક્તિનો આશ્રય લેવાયો જણાય છે કહેવાતા સદ્ગુણસ્યોની પ્રતિષ્ઠાના આડંબરી આચ્છાદનને ખેંચી કાઢી તેમના અનૈતિક વિવાસી જીવનની તાસીર દાખવતું, એ. એ. મિલ્નેના 'સ્ટેપ મર્ધર'ની પ્રેરણાથી લખાયેલું 'અપર મા' 'રાખનાં રમકડાં'ની પુરવણી તરીકે વિચારી શકાય. તેમની મૌલિક રચનાઓના મુકાબલે આ 'સૂચિત' રચનાનો એકાંકીશમ ઉપાડ તથા એકસ્થલાકી વસ્તુનિયોજન કલોચિત તેમ અર્થસાધક નીવડ્યા જણાયે આશ્રમ-સંચાલનની જવાબદારી સંભાળતા સમાજસેવકોની આંતરિક વિષય-લોબુપતા તથા ઉપરછૂલ્લી સેવાવૃત્તિ પરત્વેના અણગમો દર્શાવતું 'માખાના માણકા' વિષયસામ્ય પેટે 'સંસ્કારી જીવો'ના વર્ગમાં મૂકી શકાય. નટીશુન્ય નાટકો લખાવવાની ભજવવાની મનોવૃત્તિને વિષય બનાવતા 'નાટક'ની એકપ્રવેશી મોજના તથા હજીવી માવજત પ્રસ્તુત એકાંકીને સંગ્રહની કૃતિવિશેષ ધરાવી કર્તાની શૈલી વિશે અગ્રા બંધાવવાનું નિમિત્ત બને છે. 'નાટક'ની સ્ત્રી વિનાની સૃષ્ટિની કલ્પનાની અશક્યતાને શક્ય બનાવો આપતો ચતુઃપ્રવેશી તરંગલોલા 'શેષ નારી'માં પ્રેરણા મળી છે સુસન અર્ટઝના 'લુમન એવાઈવ' પરથી

આ સાથે, સંગ્રહસ્થ થયા વિનાની, સામયિકોમાં છપાતી રહેલી અને ભુલાતી રહેલી એકાંકીકદની નાટિકાઓને લશમાં લેતાં એટલી નોંધ કરી શકાય કે અગમનના પ્રથમ

દશકામા ગુજરાતીમાં આ નવા નાટ્યપ્રકારનો ઉમળકાળયો સંસ્કાર આવશ્ય થવા લાગે છે, પરંતુ એક બાજુ જ્યારે મુનશી જેવા ચકોર ગદ્યકાર ચોતાનો કલમપુરુષાર્થ દીર્ઘ નાટકો પરત્વે કેન્દ્રિત કરવા તત્પર થયા હતા, ત્યારે બીજી બાજુ બહુધા કવિસહજ પ્રકૃતિએ આ નવા લઘુનાટ્ય પ્રકારના ઓવારણા લેવા માંડ્યા એમા મુખ્ય નિમિત્ત જડવાનું કોતુકપ્રિયતાનું, ઉત્સાહ-અતિરેકનું તેમ જ અભિવ્યક્તિ-ઉત્કંઠાનું આ વૃત્તિ વલણ એકાંકીના લાઘવ-સૌક્ય પરત્વે પ્રતિકૂળ નીવડ્યા વિના શાના રહે? વળી, આ એકાંકી-આકર્ષણમાં આ પાશાત્ય પ્રયોગસમ સાહિત્યપ્રકારના અતરંગ-આકૃતિ વિશેની જાણકારી જ નહિ, સૂક્ષ્મ નાટ્યવિવેક પણ ઘણે અંશે ગોણુ રહેતો આવે છે છતાં, એકાંકી-આરભના પ્રથમ દશ વર્ષનું બીજુ ચિત્ર પાસું તપાસતા વેત એકાંકી-આયુષ્યનો આ પ્રથમ દશકો અગત્ય નો વિકાસ તબક્કો ઠરવાનો, કેમ કે ખુદ એક કવિની, લગભગ નવી કલમ દ્વારા 'એકાંકી' વિશેષણથી અભિપ્રેત બનતી ઘણી વિશેષતાઓ સિદ્ધ લાગતી રીલીએ ખેડતી થાય છે અને વિશેષમા આ વિલક્ષણ પરદેશી ગદ્યપ્રકારનો ગુજરાતના તબપદા શવનના વિષાદભાવો તથા કાવ્યોદ્ગારો સાથે આ નાટ્યાર્થસાધક કવિરીલીમા કલેચિત મેળ જોઈવાય છે વળી, '૩૦-૪૦ ના પ્રસ્તુત દશકાનું આચારપદ રીતે ઉદ્ઘાટન કરી આપી પ્રયોગશીલ એકાંકીલેખનની હેમાધારણ બધાવતા બીજા કવિ તે કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી. 'વડલો' (૧૯૩૧) દ્વારા કાવ્ય-નાટ્યના તાણાવાણા ગૂથી એક રોચક ભાવ ભાત ઉપસાવી આ નવકવિએ ગુજરાતી એકાંકીને વિકાસોન્મુખ પ્રેરણા આપી કહેવાય આમ દશકાના નાટિકાલેખનથી વ્યક્તિત્વલક્ષિતાથી જુદા પડતા કવિઓના એકાંકી હવે વિગતે જોવાના રહેશે.



સત્તર

## કવિઓનાં એકાંકી

એકાંકી પ્રસ્થાન પછીના પ્રથમ દશકાનું પ્રારંભ ટાણુ દાંપાવે છે પ્રયોગશીલ કવિ પોતાના કાલ્યમય એકાંકી રૂપક 'વડલો' (૧૯૩૧) દ્વારા અને 'ઝરણી વિસાપુર' જેવમા આરભાવેલી ઉમાશંકર ભેંશીની એકાંકી-આરાધના અડધો દશકો ઉતરત ૧૯૩૬મા 'સાપના ભારા' નિમિત્તે સંગ્રહસુલભ બની આવે છે ઠાને કવિઓની લઘુ નાટ્યરચનાઓ વિશે વીસીની ત્રીસીના એકાંકીલેખનના લાસલિક-પ્રતિનિધિ ઉન્નેષો ઝિંચાતા હોવાથી, એક જુદા પ્રકરણમા બંનેનો સાથે વિગત વિચાર કરવાના બે હેતુ પેકી એક તે પ્રસ્થાન પછીના પ્રારંભિક દશ વર્ષ દરમિયાન ગુજરાતી એકાંકીએ ભરેલા સત્ત્વશીલ વિકાસ ડગ અંગે યથાર્થ નિર્ણય બાધવા અંગેનો ગદ્ય પ્રભાવ દાખવતા મુનશી અનેકાંકી ગદ્ય નાટકને ગૌરવ આપાવવામા પ્રવૃત્ત બન્યા હતા ત્યારે લાઘવ સૌંધવથી દીપી ઊઠતા, ગદ્ય નાટકના જ પ્રકારવિશેષની ખૂબી ખીલવવાનું કાર્ય બે કવિઓને ફાળે આવ્યું એ રસપ્રદ ઇતિહાસ-હકીકત પ્રત્યે એકાંકી-અભ્યાસીનું ધ્યાન દોરાય તે બીજો હેતુ

ઈન્દુલાલ ગાધીથી ગોવિંદ અમીન પર્યંત દશકા દરમિયાન વર્તયેલી શૈલી-શિલ્પ તથા કસબ-આભાવ પરન્વેનો ઘસો અસતોષ ટળે છે અપ દશકે મેળતા 'સાપના ભારા'થી એમાંની એકાંકી રચનાઓમાં આકૃતિક સુરેખતા તથા આતરિક લક્ષ્યવેધકતા શૈલીસુન્નલ કરી પુવાન કવિઓ પ્રથમ પ્રવાસે ગુજરાતીમા જણે પ્રથમ વાર એ વિવક્ષણ લઘુ નાટ્ય સ્વરૂપના સુધક નમૂના ઉતાર્યા ઉમાશંકરના એકાંકીઓને પ્રતિનિધિ રચના ગણવાની રહેશે એ કારણસર કે એની લખાવટમા એકપ્રવેશ-એક અકનો અર્થનિર્દેશ ગુપ્તનિર્દેશ એ બને અધગમેશ સિદ્ધ થયા સાહિત્યરસિક કવિનો અગ્રેજી ભાષા-સાહિત્યનો સંપન્ન અભ્યાસ, અભિરુચિ-સંસ્કરણની સ્વયંતાલીમ કવિસહજ અત સ્ફુરણ તેમ જ કદાચ, પ્રસ્થાનકાર ભટ્ટભાઈની ખૂબી ખામીઓના અભ્યાસનો લાભ—'એકાંકી' વિશેષણને સાર્થ કરી આપતા તેમના હસ્તગત જણાતા કસબ અંગે આવી વ્યક્તિગત વિશેષતાઓ નિમિત્તરૂપ બની હોય એમ બને તેમના એકાંકીવિધાનના ઘડતર પરત્વે ફાળે આપનારા વૈરાકિતક કારણો જેમ, જટુભાઈથી ઉમાશંકર સુધીના '૨૨ થી '૩૨ ત્યાં દશકા દરમિયાન પડતારી રહેલી ભાષા તથા વિચારમૃષ્ટિએ તેમની એકાંકીસામગ્રી પરન્વે અગર કરી હોય એવા તર્કને સ્થાન અવશ્ય છે ગાધીજીની સાહબરી હેઠળની ગ્રામોત્કર્ષની ભાવના તથા આધિક-સામાજિક રીતે કચણાવા વર્ગના, રસિયાના સાહિત્ય તથા વિચાર મોણીના આચાત પ્રવાહ હેઠળ નેતા તથા સુધારક વિચારકવર્ગ તો દીક ઉત્સાહી-સમભાવી લેખકસમૂહ પણ ગ્રામાભિમુખ બનતો

આવે છે; વિશેષ વલ્લભપદ્યો તે આ કે આદર્શ ધેવલ્લભનું ધેન ખંખેરી, નવાં વહેતાં થતાં પરિબલોની પ્રેરણા ગ્રીલી, દષ્ટિ-સન્મુખની જીવનસ્થિતિને વાસ્તવ-વલ્લભી અવલોકી તેનું સાહિત્ય મર્ષાદામાં રહી શક્ય તેટલું યથાવત-યથાર્થ શબ્દચિત્ર આલેખવા જાણે તે ઉદ્યુક્ત બને છે. આ પ્રવાહજત ખાસિયતનો સૂચક આવિષ્કાર 'સાપના ભારા'ના ગ્રામીણ જીવનના તળપદા વાતાવરણમાં, જીવંત પાત્ર-પ્રસંગમાં, માનવસહજ સ્વાનુભવ-સ્વેદનમાં તથા સ્વાભાવિક ઉદ્ગારો-ખંકિતઓમાં ઝિલાય તે અર્થસૂચક એટલા માટે કે જેમ રચના-વિધાનનાં લાગવ-સૌખ્ય પેટે તેમ આતરસુષ્ટિની, વાસ્તવતા-તાદ્યતા પેટે 'સાપના ભારા'ને પ્રતિનિધિ એકાંકીસંગ્રહ ઠરાવવાનું સમર્થન એમાંથી મળી રહેવાનું.

સંગ્રહ શીર્ષક આપતી પ્રથમ રચનામાં, કેમ જાણે પોતાના વાસ્તવ આગ્રહના પરિચય પેટે પદ્યભૂમિકાનું સંવિગત વર્ણન આપી, તેઓ ઘટનાનાં પરિપક્વ બિંદુએ એકાંકી-ઉચિત વસ્તુનિર્ણય જોઈથી, કૃત્રિમ વિકાસ પછી અંતિમ રસસ્વસ્ફોટનની એકાંકીસમ શેટ નિર્માણથી નમ્ર ઘટના એજે ભાવકના સંવિત્તમાં નવા અર્થ સદર્ભનો ઝબકપ્રકાશ જન્માવે છે. જાતીય વૃત્તિ તથા લગ્નરસ વિષમતાનાં વિષયસંકેતની પાશવતા નિર્દેશતાનાં ક્રુણ્ણપરિણામી નાટ્યસ્ફોટન આજે કવિએ એકસ્થલાંકી વસ્તુનિયોજન ઉપરાંત, નંદરામ વેવાઈ તથા, વિધવા મેનીનાં કાર્ત્ત્વધિક પાત્રોને નેપથ્ય પદોશ, રાખી તથા આબાનાં ગમન-આગમન દરમિયાન વસ્તુનંતરમાં નિર્ણાયક ઘટના વર્ણક પ્રયોજી એકાંકી-આવરણક કરકમર, એકમૂત્રતા તથા અર્થસાધકતા દ્વારા ત્રિવિધ શૈલીવિશેષતાના સુમેળની સિદ્ધહરતતા દાખવી જાણે. ઔમિક પ્રતિષ્ઠા બનેલા આતિથ્યધર્મનાં વપાદપૂર્ણ વિધિલાસ નાટ્ય સિદ્ધ કરી આપતા, નવતર વિષયના 'ભારો ટકોશ'માં ભૂતકાલીન સરમરોનાં વૃત્ત તરુન વડે એકાંકીના મર્ષાદિત ક્લેશમાં ગ્રામીણ સૌસ્વભાવનું જીવંત નમૂના જેવું સુરેખ પાત્ર-વિત્રણ આલેખવા ઉપરાંત, અંતિમ નમનકૃતિ, પ્રવેશનિવારણ, પાત્રકમર તથા ગુપ્ત પાત્રના નેપથ્યનિર્દેશ દ્વારા તેમજ એકાંકીસમ અંગેની કલેશિત ચિવટ સુવાંગ જાળવી કહેવાય. રૂઢિગત લગ્ન તથા વડીલચાહી વર્ચસની વિષમતાના નાટ્યસહજ વિષયના 'ઉડ્ડણ ચરકલરી'ની ઘટનાપરંપરા નિમિત્તે લગ્નોત્સુક ચદ્દણીની સ્નેહવ્યાકુળતા એકાંકી-ઉપયોગી નથી નીવડી એમ, નથી, પરંતુ એ ઘટનાતત્ત્વને ત્રિવિધ સધિ સાચવતા એકાંકીબધમાં જોઈવવાના આગ્રહ નિમિત્તે યોજાયેલું જમાનું ચદ્દણી કેશનું નિર્ણાયક નીવડતું ભલન કૃત્રિમ લાગે એમ બને, છતાં પ્રસ્તુત મિલન દ્વારા હાર-પ્રગલ્ભો કૂર વિધિલાસ એકાંકી-સુશભ બની આવે છે એ શૈલીસદર્ભમાં જ તેના વસ્તુવિધાનની ગુણવત્તા તપાસવાની રહેશે. આગેજન તથા કવિવલ્લભ એમ દ્વિવિધ રીતે 'ખેતરને ખોળે' અગાઉની રચનાથી

જુદું પડવાનું કેમ કે એમાં આગવાં ગ્રામીણ વ્યવહારધારણા નિમિત્તે ઉદ્ભવતા કૌટુંબિક વેમનસ્થનાના વિવાદમાંથી એકાંકી સૃષ્ટિ ઉગારી લેવાઈ છે સમાપન લેખના સુખદ મોકા દ્વારા અને તે પણ સાદ્યંત પરોક્ષ રહેતા અને માનવતાસભર ભગિનીપ્રેમ દાખવતા મોહન જેવા આ પાત્રસૃષ્ટિમાં જૂદા પડતા પાત્ર દ્વારા. 'ઉડ્ડા ચરકલદી'માં પચાદભૂ-વાતાવરણ તથા પાત્રના મનોભાવોને લગ્નગીતો વડે તેમ 'મિતરને ખોળે'માં વિષય લાદેને હલકદાર કોસગીત વડે, એકાકી આવશ્યકતા કથનાવ્યા વિના નાટ્યપોષક માવજત અપાઈ છે એમાં કેવળ એ બે રચનાઓનું શૈલીસામ્ય જોવા કરતાં કવિના એકાંકીવિધાનની વિશેષતા નોંધવાની રહેશે. પુત્ર પુત્રીની અદલાબદલી દ્વારા આવી પડતી ઘેરી નિરાશા આલેખતા પ્રમાણમાં નામાન્ય જાણતા એકાંકી 'શવ્યા'માં, તેઓ ગ્રામીણ સ્ત્રીમાનસની જડતા તેમ જ નિકૃષ્ટતાનું રસપ્રદ નાટ્યચિત્ર આપી શક્યા છે તે પ્રસંગમાવજત તથા સંવાદશૈલી અંગેની તેમની વિશિષ્ટ ક્ષમતાના કારણે. વિકૃત માનવસ્વભાવનું પુનઃદર્શન કરાવતા દ્વિપ્રવેશી 'કુલ્હા'માં, દીકરીના વેવાઈ સમક્ષ, સંઘર્ષ વેચી—ખુદ પોતાના કુલ્હાં કાઢી આપી—આબરૂ જાળવવા મથતી અને મનોમંથન, મગરૂબી, લાચારી તથા ઠાવકા લહેકાથી સજ્જ લાગતી હેતીના નાના જીવનમાં આવી પડતો મનભર વિવાદ તે એકાંકીશમ લક્ષ્યવેધકતાની નમૂનેદાર નિષિદ્ધ. બે દરચક્રેથી આ સંક્ષિપ્ત નાટ્યકલ્પમાં રસલક્ષી 'સર્ગગસૂત્રતા ખંડિત થઈ જણાય કદાચ તો કવિએ તેને બદલે વાળવા જાણે હતું નાટ્યકાંધમાં જે શૈયક તથા ધબકતી ગ્રામીણ પાત્રસૃષ્ટિ રમતી કરી છે તે આ— માનવતાલક્ષી વલણથી એ પ્રકારનાં નમૂનાપાત્રોમાં નિરાળો લાગતો, સોની, કાકોરશાનાં કંથન કહેતો સુખદેવ, અનધિકૃત રાજવી જેવો દલીચંદ શાહુકાર અને દલીચંદને એટલે ખૂદ શાહિયામેજાને વરેલી શકરી અને સોમી પાત્રવિશેષ કરતી ન્યાયિકા સમી હેતી. માતા, પિતાની રહેણીકરણીના સતાન માનસ પરવેના પ્રત્યાઘાત દર્શાવતું 'પડ્યા' તેમાં નવા દર્શિલક્ષતા મુબઈગરાં શહેરી વાતાવરણ તથા હળવી કટાક્ષગર્ભ માવજત નિમિત્તે તો ખરું જ પરંતુ કોલેજીયન ગુવકોના બહુધા નિરર્થક જાણતા પાત્રઉમેરણ તથા તત્સાધર્મી અનુકંટ એકાકીવિધાન નિમિત્તે પણ, ગ્રામજીવનનાં અન્ય સુશ્લિષ્ટ તથા વિવાદરંગમાં એકાકીઓથી જુદું પડતું લાગવાનું. શહેરી સમાજસદર્ભના વિષયાનુસાધાનની બીજી રચના 'દુર્ગા'નું સ્ત્રી-હૃદયની શેર માટીની ભૂખનું વસ્તુ છેક નવું નાંહ લાગે પરંતુ તેની નાટ્યાર્થ સાધકતા સ્ફુટ કરવામાં તેમને સ્વયં પાત્ર પ્રસંગ તથા સહેનુક આવનજાવનના વિશિષ્ટ એકાંકીકરણ તથા નાટ્યસૂઝ સહયોગ હાથવગા બની આવે છે. થતિ હરનાથ સાથેની દુર્ગાની મમતામયી ફરિયાદ, પનિમિત્ર સમક્ષની સ્ત્રીસલજ હંચાવરાળ અને એ સાથે પોતાનો જીવનમાર્ગ બદલવાની વિલક્ષણ ઉન્કંઠા અને આવા નાટ્યશમ નિર્ણાયક મોકા

પર કોડના નવજન બાલક સાથે ઘરનાથનું આગમન. સ્ત્રીના અંતર ગતો હૃદયસ્પર્શી પરિવશ કરાવતાંની સાથે નાટ્યચોટ વસ્તુસુદખ કરી આપવામાં તેમની સુધઃ એકાંતી શૈલીની મિશ્નકસ્તતા નોંધવાની રહેશે. યુવકોની અધઃસ્વરી મહત્વાર્થસાઓના હળવા એમની 'ગાજરની પીપૂરી' માં યુવકમાનસનું વૈવિધ્ય દાખવતા નમૂનાપાત્રો તેમ જ સંવાદાગિત વિરૂપાક્ષી, ગ્રામીણ જીવનની જીવંત આકર્ષક પાત્રરૂપિત એ તેમના વાલીમાધુર્મીની સ્વભાવમયીમાં મોક્ષ લાગવાની ખરી, છતાં તેની નોંધપાત્ર શૈલીવિશેષતા તે પદ્માકરનું આત્માભિવ્યક્તિ જેવું 'મરન' ટકનું પાત્રાયોજન ગ્રામમજાજની ક્રમેનત્તીબ વિકૃતિ જેવા અભિરૂપિતા જીવજેષ્ઠ દયમની હોવાનું વેદના આલેખની સ્પષ્ટત સ્પષ્ટાન્ત નાટ્યિકા 'હેડના હેડ ભગી'માં કાર્યસાધ- પાત્ર જેવા ઓમકારનું આત્મવિવરણ, છેલ્લા ત્રીજા પ્રવેશની વેદના વાલી, નાટ્યના જોના ગ્રામનો કાવ્યતત્ત્વ પ્રતીકરૂપણ તથા વિષાદતત્ત્વર પશોકોટીથી ઉપયુક્ત થતા નાટ્યસ્વાદ અંગે ત્રિપ્રવેશી વસ્તુવિભાજનના ક ઉ- સિધિલ સકલનની કોઈ ભાષા નહીં નથી ગ્રામીણ જનતાના ઉત્કર્ષ તથા મોય અર્થ, સાહિત્ય દ્વારા એવા વા પ્રત્યક્ આગમમાં વ્યક્ત થતી સેવાઓ જે વિસ્તૃપ્ત સૂચવતી સગ્રહની ૩૩ રચના 'વિરાટ જનતા'ની ગુણવિશેષતા તે તેમાં વ્યક્ત થયેલી કવિની વસ્તુવિધાન અંગેની પ્રયોગશીલ વૃત્તિ તથા હજી મહત્ત્વના લાગતા પ્રશ્ન અંગેની વિચારનામગ્રી

કવિના 'સાપના ભાગ'ની જે તરી આવતી ખાસિયતો તે ગ્રામીણ પાત્રોની તળપદી સવાદબાની તથા એકાંકીવિધાનની અર્થમાધકતા. વાર્તાવસ્તુ-સાતત્ય તથા પાત્ર-અભિવ્યક્તિ સાચવતી-ઉપસાવતી, બોલાતી ભાષામાં લખાયેલી સવાદબાનીનો નાટ્યલખાવટમાં ઉપયોગ કરવાનું વાસ્તવવલણ જેમ સુદીર્ઘ નાટકો વિશે શ્રી ચન્દ્રવેદનની શૈલીમાં તેમ લઘુ નાટિકાઓ વિશે ઉમાશંકર જોશીની શૈલીમાં નાટ્યોપકારક રીતે સિદ્ધ થયું. જણાયે પદ્માદ્ભૂમિકાની તાદ્યતા, ઘટનાસૂચિની સ્વાભાવિકતા તથા પાત્રચિત્રણની સજીવતાને પુષ્ટ કરતી, ઈડર પ્રદેશના તળપદા થબદપ્રયોગો, રૂઢિપ્રયોગો, લઘુ-લઘેકા, કુદરતી આરોહ-અવરોહથી સમૃદ્ધ થતી રહેલી, બોલાતા-બોલવાના સવાદોની ભાષાગટાની ઈતર વિશેષતા એ કે સાહિત્યિક પરંપરાના નાટકોની ઘણી વાર પ્રચલનપૂર્વક પ્રયોગની સુવાચ્ય શૈલીની સરખામણીમાં પાત્ર મુખેથી સ્વભાવસહજ રીતે ઉચ્ચારાયેલા લાગતા આ ઉદ્ગારો આસ્વાદ્ય અને અભિનય સુવલ બનતા આવે છે. થયેલી પાત્રોના વાર્તાલાપમાં તેમણે સાવધાની, ઝીણવટ તથા ચીવટ જળવ્યા છે. અવશ્ય પરંતુ કવિની નાટ્યશૈલીની યથદા ખાસિયત દર્શાવવાની હોય તો તે કેવળ આ સ્વાનુભવ-અવલોકનની જીવંત સૂચિમાંથી પ્રચલન તથા પ્રગટ કાવ્યતત્ત્વથી ભાવવાળી બનેલી લોકભાષી અપનાવી, તેની મીઠપ તથા સરજતા દ્વારા ભાવાભિવ્યક્તિ તથા રસનિષ્પત્તિ અંગેની જે અગત્યની નાટ્યાવશ્યક કામગીરી

સિદ્ધ કરી બતાવવામાં સર્વકસૂઝ, નાટ્યવિવેક તથા કવિદષ્ટિ એમ તેમને ત્રેવડી પ્રેરણા મળી હોવી જોઈએ. ગુજરાતીમાં ઉછેરના લેવાયેલા એકાંકીના પાશ્ચાત્ય સાહિત્યપ્રકારથી તથા ગુજરાતના ગ્રામજીવનનાં સામાન્ય પાત્રો-ચિત્રોનો કલ્પાવિત અને નાટ્યમય સુમેળ પણ તેમનો શૈલીમાં સહજ સિદ્ધ બને તેનો જાણ પણ આ ત્રિવિધિ વ્યક્તિત્વશી વિશેષનાને ફળવર્ણનો રહેશે. સંક્ષિપ્ત એકાંકી કૃષ્કમાં જીવનનો વિસંવાદિતા વેદના ઝીલવા-આલેખવાની નિરૂપણપદ્ધતિમાં બટુભાઈની એકાંકી-પરંપરા જળવાતી જણાય કદાચ, પરંતુ બદલાતાં સાંસ્કૃતિક-સાહિત્યિક વલણો ઉપરાંત, બંનેની પ્રકૃતિ, કલાસૂઝ, શૈલી તથા જીવનદષ્ટિ તેમ જ ઘટનાસૃષ્ટિના વાતાવરણ અંગે ઉપયુક્ત થતા આત્મનિક તફાવત જેવા કારણોસર બંનેની રચનાઓનાં આકાર-અંતરંગ વિશે પરસ્પર ભેદ ન નીપજે એમ તો ન બને. બંનેનો સાથે વિચાર કરતા, જીવનના ગંભીર વિવેચનકાર તે બટુભાઈ અને વાસ્તવપરાયણ પરીક્ષક-દર્શક તે ઉમાશંકર એવી સામાન્ય છાપ પડે ખરી. બટુભાઈની નાટિકાઓમાં જળવાયેલાં રસાસ્વાદ તથા અર્વાચીનતાની મુખ્ય ખૂબી તે સિમિત થયેલી પાત્રોની ચૈવિધ્યસભર આકર્ષક નાટ્યસૃષ્ટિ તથા તેમની નવી દબની માનસચાચીય માવજત અને એકાંકીવિષયની અર્થસાધક દરતી-અધિકર બનતી ગંભીર છણાવટ. ઉમાશંકર જોશીનાં એકાંકીઓમાં શૈલીસુલભ બની આવેલી રસાનુભૂતિ તથા સાર્વીત્રિકતાની અગ્રીમ વિશિષ્ટતા તે તળ-થરની ધબકતી પ્રાદેશિક સૃષ્ટિમાંથી તેમણે સહજભાવે વિવેકી દ્રષ્ટિ એકાંકીબદ્ધ કરી બતાવેલી મનુષ્યસ્વભાવની, જાણે લક્ષણરૂપ દેરી દુર્જનતા નિકૃષ્ટતા, તજજન્ય વેદના-વિષાદ તથા વાસ્તવ-આગ્રહી નિરૂપણશૈલી. એકાંકી-અંતરંગનો આ તફાવત ગૌણ છે એમ નથી, પરંતુ સંનિષ્ઠ, સૂઝ તથા સ્વાધ્યાય અંગેની ઉમાશંકર જોશીને મળેલી સરસાઈ નિમિત્તે બાહ્યકાર વા રચનાવિધાન વિશે ઉપલબ્ધ થતા તફાવત એકાંકી-વિકાસના ઉપલક્ષ્યમાં વિશેષ રસપ્રદ દેખાશે. વિચાર વા વસ્તુનું આકર્ષણ ઉદ્ભવતાં તેનો પ્રવેશ, પથારની શિથિલ લઘુ નાટિકામાં, ભલે સુવાચ્ય સંવાદછટા વડે પરંતુ સ્થાપાસ વસ્તુવિધાન દ્વારા મેળ ગ્રાહ્યતા બટુભાઈ ઉત્સુક પ્રસ્થાનકાર ચોક્કસ, પરંતુ સ્વાનુભવ-સંવેદનની અનિવાર્ય અભિવ્યક્તિ ખાતર જ આ સંક્ષિપ્ત સાહિત્યપ્રકાર કેમ જાણે અપનાવ્યો હોય એવો અતોષાસ દાખવી, બહુધા અશિથિલ બંધના, લાઘવ-સીધવથી વિશિષ્ટ કરતા ચાર્મ-નામી એકાંકી-નમૂના દ્વારા એકાંકી કોશલ અંગેનો એક સીમાંક સ્થાપનાર તે ઉમાશંકર જોશી. કૌતુકપ્રિય ગુજરાતી એકાંકીકારો 'સાપના ભાર'ના બોધપાઠ વિશે ઉત્સુક હોય તો તે આ-અલ્પ ઉપાદાન અને અધિકતમ અર્થસાધકતા એટલે એકાંકી કસબ. ઓછાં પાત્રો, આછી ઘટના, ખપખૂરતા ઉદ્દેશો અને સાવ અનિવાર્ય પ્રવેશયોજના-સ્વરૂપ નાટ્યઉપાદાન તથા અનલ્પ-નાટ્યાર્થવેદની નેમ રાખતું, કવિના પ્રથમ જ સંગ્રહમાં લગભગ ચરિતાર્થ થયેલું,

અસરકારક કરકસરનું એકાંકીવિધાન અન્ય એકાંકીકાર પણ ઉપાસે એની એકાંકી-રસિકે 'વાટ જોવાની રહેશે !

'૪૦થી '૫૦ના ચોથા દશક દરમિયાનની કવિની ખુદની રચનાઓમાં એકાંકી-ઉપાસના અંગે ઉત્કટતાની ઊણપ વિશે અણસારે શોધનારને મળી રહેવાનો. 'ચાલીટ' (૧૯૫૧)ની નાટિકાઓની સૌપ્રથમ વાચનછાપ એ પડવાની કે સાહજિક મિસુસાને પાછળ રાખી આ નાટિકાઓમાં પરિચીલન, પરિશ્રમ તથા પ્રયોગશીલતાનાં વિશિષ્ટ વ્યક્તિ-પાત્રોનો વિકાસ દાખવતી વિહ્વલ્લુત્તિ જાણે અગ્રેસર થતી આવી ન હોય. એકાંકી-સાહિત્ય કરનાં એકાંકી-સ્વાધ્યાય વિશેષ અભ્યાસપાત્ર બન્યો જણાય છે એ વિચિત્રનિર્દેશ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં સૂચક જણાય કદાચ.

૧ ૧ ૧

રાષ્ટ્રીય ચળવળના સમકાલીન વાતાવરણની પાછે નવલોહિયાની ચાલદતને વિષય બનાવતું ત્રિપ્રવેશી રૂપક 'ચાલીટ' સગ્રહસુચલ થયું ચાલુ સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભે પરંતુ ૧૯૩૨માં સીપહેડાં લખાયેલી 'આ રચનાથી જ કવિએ એકાંકીલેખનનો આરંભ કર્યો એ હકિકત વિશેષ રસપ્રદ ઠરવાની કેમ કે ચર્ચાપ્રચુર વિષયમાવળત, સ્વેચ્છદરશનું નાટ્યનિયોજન, દીપકનો નિરસ જણાતો પ્રતીક-ઉપયોગ તેમ જ નિર્ધારિત' અંત જેવાં શીલીલક્ષણો નિમિત્તે, તેમની પ્રારંભિક એકાંકીસૂચનો, બલે બે 'દશક મોઝો પણ યથાતથ ચિતાર મળી રહે છે; એટલે જ કેવળ એકસ્થલાંકી વસ્તુઅયોજન સિવાયની ઈતર એકાંકી-અપેક્ષા બહુધા વણસંતોષાયેલી રહે એ અંગે વિસ્મય કારણ રહેશે નહિ. વ્યાપક સામાજિક જાગૃતિનું નિમિત્ત બનનાર સ્વાતંત્ર્યલડતના અણધાર્યા પરિણામરૂપે જાણે વ્યક્તિ-જીવનમાં આવી પડતો સાંમારિક' વિષાદ, ગ્રામીણ સમાજમાં ગેઠવાયેલા 'વિદાય'માં નાટયોપકારક પાત્રભેદ દ્વારા બહેલાવાયો છે એ આયોજન રુચિકર લાગવાનું' સીપાત્ર વિનાનાં નાટકો અંગેની નવી રંગભૂમિની માગના નવતર વિષયનું 'નટ્ટી શૂન્યમ્' તેમાં વ્યક્ત થતી માર્મિક હળવી વિષય છણાવટ તથા બૌદ્ધિક વ્યાસંજ તેમ જ વાણીછટ્ટા જેવી ખાસિયતોના સંદર્ભમાં કવિની નવી શીલીની પ્રતિનિધિરચના 'અવરણ છરી થકે, લગ્નસ્થ સ્નેહસંબંધની એક વિચલણે નબળાઈનું 'પારખુ' પણ કવિના દષ્ટિબિંદુ' તથા રચના-વિધાનમાં નોંધાયેલા ફેરફારનો કપાસ મેળવવામાં ઉપકારક નોવડવાનું કેમ કે અહીં કવિએ વિષાદજનક વિષયસામગ્રીમાંથી સુખદ નાટ્યસમાપન પ્રયોજ બતાવ્યું છે. સાન જુદા જુદા લેખકોએ લખેલી વાર્તા 'લતા'ના ઉપસંહારરૂપે પ્રસ્તાવના તરીકે લખાયેલું 'લતા મંડપ', મૂળ કૃતિનો સંદર્ભ હોવા ન હો, પરંતુ સાંપ્રત લેખકવર્ગ-મિત્રવર્ગની ખાસિયતો પરત્વેના મામિક ઉદ્દગારો, બુદ્ધિવિનોદ, તરલ-ચપળ સંવાદોક્તિ તેમ જ સાહિત્યિક

કચકતા જેવી અગાઉ અવ્યક્ત રહેલી શૈલી-ખૂબીઓના કારણે આ શિષ્ટ-પાકવ, જેવા નવા નાટ્યપ્રકારની એક નમૂના-કૃતિ બની કહેવાય. અમદાવાદની જૂની આબાદીના સ્થાપક-પ્રેક્ષક માણિકનાથને કેન્દ્રપાત્ર તરીકે પ્રયોજી શહેરી સમાજ સભ્યતાના ચતુર્મુખ નૈતિક વિનિયાતના એકાંકી ચિત્ર જેવું 'માણેક ચોક' કૃતિવિશેષ. બહુશે તો દશકાની દેશસ્થિતિ પરત્વે કવિચિતા દાખવતી વિચારસામગ્રી તેમ જ નાટિકાબંધ પરત્વેના કવિના શૈલી-પ્રયોગ બદલ. ભારતીય સ્વાતંત્ર્ય લડતની ઈતિહાસ-વિગતને વૃત્તાંતાત્મક ઢબે રજૂ કરતું દસ્તાવેજી રૂપક 'મુક્તિ મંગલ,' કવિ રોડિયો માધ્યમની શ્રાવ્ય ખૂબીઓ ચકાસવા તરફ વળ્યા એ હકીકત ખાતર નોંધપાત્ર કરે કદાચ. સંગ્રહનાં બે રૂપાંતરે પૈકીનું 'ગૃહ શાંતિ' ગૃહજીવનનાં પાત્ર પ્રસંગ આલેખતી હળવી એકાંકી-રચના છે, જ્યારે એથી ઊંચકું 'શા માટે ? શા માટે ?' રાજકીય પ્રજાજીવનની વિષાદપૂર્ણ નાટિકા છે, 'રંજભૂમિ પરિષદ' વેળા નાટ્ય-રજૂઆતનું ટાણું સાચવવા, કોટેલાઈનના 'પીસ, એટ હોમ' પરથી કરાયેલા રૂપાંતરમાં પ્રત્યેક પરિસ્થિતિને મૂંઝવતા—પરંતુ એ મૂંઝવણ નિમિત્તે જ કદાચ ગમતા—સ્વાનુભવની હળવી-ઠાવડી માવજત કરવામાં કવિએ મૂળ લેખક જેમ સંવાદબાની-ભાષાછટા પાસેથી કુશળતાથી-સફળતાથી કામ લીધું છે; આ હાસ્યરસિક અભિનયશ્રમ એકાંકીને નિર્વેતન રંજમંડળો તરફથી તાત્કાલિક આવકાર મળવાનું કારણ પણ એ. એની સરખામણીમાં, રાજકીય હોંસાતોસીની અશબકતામાં અટવાતી જનતાનું વેદનાચિત્ર આલેખતા, પિન્સકીના 'મોલેન્ડ-૧૯૧૯'નો અનુવાદ સામાન્ય ઠરવાનો.. ઉચ્ચત કૌલેન્જિવન મુવકના ગ્રામીણ મુવતી તરફના અણગમતા તથા શહેરી મુવતી પ્રત્યેની જાતીય ચંચળતાના બહુ નવા ન લાગતા વિષયના 'ત્રણેને ત્રીસે'ની બે નવીનતાઓ પૈકીની એક તે તેનું મનોવૈજ્ઞાનિક નિરૂપણ તથા પ્રવેશરચના ટાળતું સ્વખંદરશનું એકાંકીવિધાન. વળી, અરુણની સૌંદર્યવૃત્તિ જાતે અરુણ પાસે પશ્ચાત્તાપ કરાવે એવું વસ્તુનિર્ધોજન નાટ્યોપકારક નીવડે છે એ તો હીક; એ સ્વખંતી પૂર્ણાહુતિ સાથે જ મુવતીના આગમનનો મોકો બોલાવ્યો છે એમાં એકાંકી-આવશ્યક સુગ્રધિનતા તેમ ચમત્કૃતિ શૈલી-સુલભ બની આવી કહેવાય.

કવિના બે એકાંકીસંગ્રહો વચ્ચે દોઢ દશકો વીત્યા હોવાથી 'શાપના ભાર' અને 'શહીદ'ની રચનાઓની એકાંકીવિષયક સામગ્રી તથા શૈલી પરત્વે અનાયાસ તફાવત જરૂરી રહેવાનો. આમાં, કવિની એકાંકીસૃષ્ટિ ગામડું છેડી શહેરમાં આવે છે એ ફેરફાર સૌથી મહત્ત્વનો. તેમના બીજા છેલ્લા સંગ્રહમાં એકમાત્ર 'ધારખું' સિવાયની સઘળી રચનાઓમાં શહેરી જીવનનું—સાંપ્રત સમાજસ્થિતિનું વિવિધ-વિચારપ્રેરક ચિત્ર મળ્યું છે તે પણ અગાઉની ગ્રામીણ જીવનની રચનાઓમાં આલેખાયેલી વિષાદપ્રેરક સ્વભાવવિકૃતિની

અસરકારક, કરકસરનું એકાંકીવિધાન અને એકાંકીકાર પણ ઉપાસે એની એકાંકી-રસિકે  
'વાટ જોવાની રહેશે !

'૪૦થી '૫૦ના ચોથા દશક દરમિયાનની કવિની ખુદની રચનાઓમાં એકાંકી-ઉપાસના અંગે ઉત્કટતાની ઊણપ વિશે અણસારો યોધનારને મળી રહેવાનો. 'શહીદ' (૧૯૫૧)ની નાટિકાઓની સૌપ્રથમ વાચનછાપ એ પડવાની કે સાહજિક સિસૃક્ષાને પાછળ રાખી આ નાટિકાઓમાં પરિચીલન, પરિશ્રમ તથા પ્રયોગશીલતાનાં વિચિષ્ટ વ્યક્તિ-પાસાંને વિકાસ દાખવતી વિશ્લેષણ વૃત્તિ જાણે અગ્રેસર થતી આવી ન હોય. એકાંકી-સાહિત્ય કરતાં એકાંકી-સ્વાધ્યાય વિશેષ અભ્યાસપાત્ર બન્યો જણાય છે એ વિગતનિર્દેશ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં સૂચક જણાય કદાચ.

૧૧/૧/૫૧

રાષ્ટ્રીય ચળવળના સમકાલીન વાતાવરણની પડછે નવલોહિયાની ચેલાદતને વિષય બનાવતું ત્રિપ્રવેશી રૂપક 'શહીદ' સગ્રહસુલભ થયું ચાલુ સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભે પરંતુ ૧૯૩૨માં સૌપહેલાં લખાયેલી આ રચનાથી જ કવિએ એકાંકીલેખનનો આરંભ કર્યો એ હકિકત વિશેષ રસપ્રદ ઠરવાની કેમ કે ચર્ચાપ્રચુર વિષયમાવળત, સ્વંમનદશનું નાટ્યનિયોજન, દીપકનો નિરસ જણાતો પ્રતીક-ઉપયોગ તેમ જ નિર્ધારિત અંત જોવા શેલીલક્ષણો નિમિત્તે, તેમની પ્રારંભિક એકાંકીસૂત્રનો, બહે બે દશકા મોઢે પણ યથાતથ ચિતાર મળી રહે છે; એટલે જ કેવળ એકસ્થલેકાંકી વસ્તુઆયોજન સિવાયની ઈતર એકાંકી-અપેક્ષા બહુધા વણસંતોષાયેલી રહે એ અંગે વિસ્મય કારણ રહેશે નહિ. વ્યાપક સામાજિક જગૃતિનું નિમિત્ત બનનાર સ્વાતંત્ર્યલડતના અણુધાર્થી પરિણામરૂપે જાણે વ્યક્તિ-જીવનમાં આવી પડતો સાંસારિક વિપાદ, ગ્રામીણ સમાજમાં ગોઠવાયેલા 'વિદાવ'માં નાટ્યોપકારક પાત્રભેદ દ્વારા બહેલાવાયો છે એ આયોજન રુચિકર લાગવાનું. સીપાત્ર વિનાનાં નાટકો અંગેની નવી રંગભૂમિની માગના નવતર વિષયનું 'નટી ચૂન્યમ્' તેમાં વ્યક્ત થતી માર્મિક હળવી વિષય છણાવટ તથા બૌદ્ધિક વ્યાસંગ તેમ જ વાણીછટ્ટા જેવી ખાસિયતોના સંદર્ભમાં કવિની નવી શેલીની પ્રતિનિધિરચના 'અવશ્ય છત્રી શકે. લગ્નરસ સ્નેહસંબંધની એક વિચક્ષણ નબળાઈનું 'પારખુ' પણ કવિના દષ્ટિબિંદુ તથા રચના-વિધાનમાં ગોઠાયેલા ફેરફારને કમ્પાસ ચેળવણમાં ઉપકારક નોવડવાનું કેમ કે એટલે કવિએ વિપાદજનક વિષયસામગ્રીમાંથી સુખદ નાટ્યસમાપન પ્રયોજી બતાવ્યું છે સાત જુદા જુદા લેખકોએ લખેલી વાર્તા 'લતા'ના ઉપસંહારરૂપે પ્રસ્તાવના તરીકે લખાયેલું 'લતા મંડપ', મૂળ કૃતિનો સંદર્ભ હોવા ન હો, પરંતુ સાંપ્રત લેખકવર્ગ મિત્રવર્ગની ખાસિયતો પરત્વેના માર્મિક ઉદ્દેશો, બુદ્ધિવિનોદ, તરલ-ચપળ સંવાદોક્તિ તેમ જ સાહિત્યિક



કચકતા જેવી અગાઉ અલ્પકત રહેલી શૈલી-ખૂબીઓના કારણે આ શિષ્ટ-પાઠ્ય જેવા નવા નાટ્યપ્રકારની એક નમૂના કૃતિ બની કહેવાય. અમદાવાદની જૂની આબાદીના સ્થાપક-પ્રેક્ષક માણેકનાથને કેન્દ્રપાત્ર તરીકે પ્રયોજી શહેરી સમાજ-સભ્યતાના ચતુર્મુખ નૈતિક વિનિપાતના એકાંકીચિત્ર જેવું ‘માણેક ચોક’ કૃતિવિશેષ જણાશે તે! દશકની દેશસ્થિતિ પરત્વે કવિચિંતા દાખવતી વિચારસામગ્રી તેમ જ નાટિકાબંધ પરત્વેના કવિના શૈલી-પ્રયોગ બદલ. ભારતીય સ્વાતંત્ર્ય-લડતની ઈતિહાસ-વિગતને વૃત્તાંતાત્મક ઊંચે રજૂ કરતું દસ્તાવેજી રૂપક ‘મુકિત મંગલ,’ કવિ રેડિયો-માધ્યમની કાવ્ય ખૂબીઓ ચકાસવા તરફ વળ્યા એ હકીકત ખાતર નોંધપાત્ર હશે કદાચ. સંગ્રહનાં બે રૂપાંતરે પૈકીનું ‘ગૃહ થાંતિ’ ગૃહજીવનનાં પાત્ર-પ્રસંગ આવેખતી ઊભવી એકાંકી-રચના છે, જ્યારે એથી ઊલટું ‘શા માટે ? શા માટે ?’ રાજકીય પ્રજાજીવનની વિષાદપૂર્ણ નાટિકા છે, ‘રંબભૂમિ પરિપદ’ વેળા નાટ્ય-રજૂઆતનું ટાણું સાચવવા, કોર્ટેલાઈનના ‘પીસ, એટ હોમ’ પરથી કથાવેશ રૂપાંતરમાં પ્રત્યેક પરિસ્થિતિને મૂંઝવતા—પરંતુ એ મૂંઝવણ નિમિત્તે જ કદાચ ગમતા—સ્વાનુભવની ઊભવી-ઠાવકી માવજત કરવામાં કવિએ મૂળ લેખક જેમ સંવાદબાની-બાધાછટા પાસેથી કુશળતાથી-સફળતાથી કામ લીધું છે, આ હાસ્યરસિક અભિનયશ્રમ એકાંકીને નિર્વેતન રંબમંડળે તરફથી તાત્કાલિક આવકાર મળવાનું કારણ પણ એ. એની સરખામણીમાં, રાજકીય હોંસાતેસીની અશળકતામાં અટવાતી જનતાનું વેદનાચિત્ર આવેખતા, પિન્સકીના ‘પોલેન્ડ-૧૯૧૯’નો અનુવાદ સામાન્ય ઠરવાનો. ઉદ્ધત કાલેન્જિયન યુવકના ગ્રામીણ યુવતી તરફના આજ્ઞમાના તથા શહેરી યુવતી પ્રત્યેની જાતીય સંયજતાના બહુ નવા ન લાગતા વિષયના ‘ત્રણેને ત્રીસે’ની બે નવીનતાઓ પૈકીની એક તે તેનું મનોવૈજ્ઞાનિકનિરૂપણ તથા પ્રવેશરચના ટાળતું સ્વપ્નદરશનું એકાંકીવિધાન. વળી, અરુણની સૌંદર્યવૃત્તિ જાતે અરુણ પાસે ચમ્પાતાપ કથાવે એવું વસ્તુનિયોજન નાટ્યોપકારક નીવડે છે એ તો હીક; એ સ્વપ્નની પૂર્ણાવૃત્તિ સાથે જ યુવતીના આગમનનો ચોકો ગ્રાહ્ય છે એમાં એકાંકી-આવરણક સુગ્રહિતતા તેમ સમતૃપ્તિ શૈલી-સુલભ બની આવી કહેવાય.

કવિના બે એકાંકીસંગ્રહો વચ્ચે દોઢ દશકો વીત્યા હોવાથી ‘સાધના ત્વારા’ અને ‘શહીદ’ની રચનાઓની એકાંકીવિષયક સામગ્રી તથા શૈલી પરત્વે અનાયાસ તફાવત જોઈ રહેવાનો. આમાં, કવિની એકાંકીસૃષ્ટિ ગામડું છેડે શહેરમાં આવે છે એ ફેરફાર સૌથી મહત્ત્વનો. તેમના બીજા છેલ્લા સંગ્રહમાં એકમાત્ર ‘પારખું’ સિવાયની સઘળી રચનાઓમાં શહેરી જીવનનું—સાંપ્રત સમાજસ્થિતિનું વિવિધ-વિચારપ્રેરક ચિત્ર મળ્યું છે તે પણ અગાઉની ગ્રામીણ જીવનની રચનાઓમાં આવેખાયેલી વિષાદપ્રેરક સ્વભાવચિત્રિતીની

ગંભીરતા સાથે ક્રેટેયોક ધ્રુવભેદ દાખવી આપશે વળી, અભિનેયાર્થ હાસ્યરચના ('ગુપ્ત શાંતિ'), દસ્તાવેજી ગડિયો રૂપક ('મુક્તિ મંગલ'), વિચારપ્રેરક સમસ્યાનાટિકા ('માણેક ચોક'), સાહિત્યિક કટાક્ષિકા ('નટી શૂન્યમ') તથા અરૂઢ રચનાવિધાનની નાટિકા ('ત્રાસ ને ત્રીસે') દ્વારા પદર વર્ષના પ્રસ્તુત સંગ્રહમાં એકાકીઆયોજન અંગેના કવિશૈલીના પ્રયોગ શીલ ઉન્મેષો જેવા મળતા થયા આમ છતાં, પરસ્પર સરખામણી વેળા, સાહિત્યિક વ્યાસંગ, બુદ્ધિવિહાર, પ્રયોગપ્રેમ તથા વિચારગોષ્ઠી જેવી શૈલી ખૂબી દાખવતી અને એમ વિશિષ્ટ સાહિત્યરસિક સ્તરને આકર્ષતી 'ચલીદ'ની લઘુ નાટિકાઓ કરતા જીવની-મરતી પાત્રસૃષ્ટિ, મીઠી-જીવત લોકગોષ્ઠી, સવેદન-સ્વાનુભવની તાદૃશ ઉત્કટતા, મનુષ્ય સ્વભાવનું વાસ્તવદર્શન, અંતરગની નાટ્યમયતા તથા આકૃતિક સુધડતા જેવી સર્જનાત્મક વિશેષતાઓ દાખવતા અને એમ વ્યાપક અસરકારકતા-અપીલ ધરાવતા 'સાપના ભારા' ના લગભગ યથાધિનામી એકાકીઓનો, એ દશકા પૂર્વેના હોવા છતાં ગુણક વધારે ક્ષિયો મૂકવાનો રહેશે

વીસમી સદીની બીજી પચીસીમાં સાહિત્ય શિલ્પ સંસ્કારના પ્રમાર સાથે જે નવા નાટ્યોત્તમણો જેવા મળતા થયા તે પૈકી 'વડલો' (૧૯૩૧)મા વ્યક્ત થયેલી નાટ્યલેખન અંગેની સિમુલા વિશિષ્ટ દ્રતી આવી છે, એટલા માટે કે લેખકપ્રિય થવા માડેલા એકાકી જેવા દુઃસાધ્ય નાટ્યપ્રમાર વિશે શ્રીધરાણીએ પોતાના નાટ્યલેખનની આરભ કૃતિમા જ નિરાળી લખાવટનો મરોડ કાઢયો અને એ રીતે જાણે નવી ચક્રપતાનો સમયોચિત અંગુલિ નિર્દેશ કરી બતાવ્યો પ્રથમ દષ્ટિએ 'વડલો' આ જાળામા લખાવા માડેલા બાળનાટકના વર્ગનું લાગે એ અંગે કદાચ "આ વડલાના મધ્યમાં આકાશ અને પૃથ્વીના બધા જ કાવ્યમય બાળકો"\*થી બાળસુલભ બનેલી પાત્રસૃષ્ટિનું કારણ જણી રહે ખરું કુદરતની રગપીક પર સ્મતા ગ્રહ તથા નક્ષત્ર, સમીર ઝંઝવાત તથા મેઘ, ફૂલ ફૂલ તથા તળાવ ઝરણાં અને પત્તીઓ એમ માનવેતર સૃષ્ટિના તથા ગોવાળિયો, ભલવારી અને તોફાની બાળકો એમ માનવસૃષ્ટિના પાત્રોનું મનભર વૈવિધ્ય તથા ઉભય પાત્રવર્ગની રસલશ્મી પરસ્પરતા સાચવનું વિષયએકમ એ અન્ય બાળનાટકો કરતા આની આકર્ષક વિશિષ્ટતા. આ કુદરતી તેમ કાવ્યમય વાતાવરણમા માનવપાત્રો પૈકી 'માસ્તર શત્રુ' બાળકો ખૂંચે છે અને માનવેતર પાત્રસૃષ્ટિમા પશુવર્ગ ખૂટે છે એવી ફરિયાદ અંકારણ નહિ જણાય

\* 'કાવ્ય રૂપ' (કાકા કાલેલકરની પ્રસ્તાવના)

૧. ઓળખ

પૃથ્વીના અને નિસર્ગના આ પાત્રમેળાને દાદા જેવા વડલાના કેન્દ્રસ્થ પાત્રના ઉપલક્ષ્યમાં રૂપકરૂપે પ્રયોજ્યો છે જાણે, પરંતુ ચોવીસ કલાકમાં ભજવાની આ પ્રકૃતિલીલા વિશે કોઈ રૂઢ નાટ્યસ્વાદ વા ગતાનુગતિક નાટ્ય-અપેક્ષા તપાસવાનું નિરર્થ ઈચ્છે કદાચ, કેમ કે આદ્યપાત્રનું ઘટનાતત્ત્વ એમાં ભલે હોય, બાહ્યાકાર એનો ભલે નાટકમરખો હોય, સ્થળ-કાળની તથા વસ્તુતંત્રની સળંગમૂત્રતા ભલે એકંકી-અનુકૂળ હોય, કુદરતના રંગમંચ પર ભલે એ ભજવાતું જોવાનું હોય—વા જોવા મળતું હોય કદાચ—પરંતુ કોઈ શૈલી-પરંપરાનું કે રંગભૂમિ-રજૂઆત અર્થેનું આ નાટક નથી એ હકીકત સ્વયંસ્પષ્ટ ગણવાની રહેશે. અલભત્ત, પંખીગણનો આશ્રયદાતા અને અનેકનો સ્નેહાળ મિત્ર તે વડલો ઝંઝાવાત સમક્ષ અણનમ રહ્યા બાદ તૂટી પડે એ નવી ઢબની ચોક્કસાને એકાંકીભંધમાં અકૃત્રિમ રીતે ઉતારવામાં કાવ્યલક્ષી રસપ્રદતા તેમ રૂપકલક્ષી અસરકારકતા નાટ્યસિદ્ધ અવશ્ય થઈ આવી છે. કેવળ બાળનાટકો જ નહિ, પણ પુણ્યગામી તેમ જ સમકાલીન નાટક નાટિકા કરતાં પણ આ ‘એકાંકી ચોક્કસવાગ્મી નાટક’ વિશિષ્ટ શૈલી વ્યક્તિત્વ દાખવે છે તે અંગેની નોંધ કરતી વેળા કટપનાપ્રધાન પાત્રસુષ્ટિ, હૃદયગમ કાવ્યભાની, વાતાવરણની કોમળતા, ભાવનાની હૃદયસ્પર્શિતા, અલપઅલપ ર ગદર્શિના, પ્રકૃતિલીલાની સૌંદર્યરમિકતા, ઘટના-વર્ણનની ‘સાન્કારી સાદાઈ’ તેમ જ બાળભાવોની રૂપકશક્તિનો મુખ્યત્વે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. વળી, બાળમાનસને એ ઓછું આકર્ષતું રહ્યું હોય અને ગાણિતિક રુચિનો એ વિશેષ આદર ઝીલતું રહ્યું હોય તો ‘વડલો’ની ટાંગોરી છાંટની કવિતા તથા મેટરવિંડ ઢબની રૂપકપ્રધિ કારણ પેટે સહેલાઈથી ટાંકી શકાય.

જે વર્ષ પછીના કવિના નાટ્યકલાનો ૧૯૨૫ પછી બાળશિશુ તથા બાળનાટક અંગે વધતા જતા ઉત્સાહ તથા પ્રમારના નવા વલાપુવહેણના અનુસંધાનમાં ઉલ્લેખ કરવો ‘હીક પડશે ગુજરાતના અગ્રણી બાળશિક્ષક જિજ્ઞાભાઈ ‘ગુજરાતના પ્રદુષિત કવિ સામે છાનરી ધરી’ ઊભા રહ્યા અને કાંવએ ફૂલ વેર્ષા તે આ ‘સાનપરી અને બીજા’ ત્રણ બાળ-નાટકો’ (૧૯૩૩). ૧૯૫૬ની મુવાલેલી આવૃત્તિમાં પાછળથી ઉમેરાયેલા ‘મારે થવું છે’ મિવાયની ત્રણ મૂળ રચનાઓ ‘એક નાટક છે, અથવા તો ત્રણ નાટકો છે, નવીન રીતે એક નાટકમાં ત્રણ અકો પેઠે આ નાટકના ત્રણે અકો ત્રણ નાટકો છે, અને છતાં તે એક જ વખતે એક જ બેઠકે ભજવવાને માટે નિર્મિત કરેલાં છે.’ ‘નાદી’ અને ‘ભરતવાક્યમ્’ જેવા ‘પ્રાર્થના’ તથા ‘વિદાય’ના ગીતોના નાટ્ય નિયોજન અંગે મૂળ ઉદ્દેશ છે ત્રણ નાટિકા-એકમમાં વહેંચાયેલા વસ્તુગ્રંથિ વિશેની રચયત્રી ‘સળંગમૂત્રતા’નો; એ સાથે શૈલી જાતન્ય પેટે કાવના પ્રયોગપ્રેમ કે નવીનતા-આગ્રહનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે.

લોકવાર્તાની વિષયમોડણી પર ગોઠવાયેલા 'પીળાં પલાશ'માં આત્મસંતોષના પ્રતીક તરીકે 'શીર્ષકનામી' ફૂલોના ઉપયોગ કરી કવિએ ભરથરીના કેન્દ્રવર્તી પાત્રને પોતાની વિશિષ્ટ શૈલીમાં કાવ્યરંગી ઉકાવ આપવા સાથે નાટ્યમયતા જાળવવા કાળજી રાખી જણાવ છે. વળી, ઘટનાસૃષ્ટિમાં ગૂંથાયેલી ફૂલસૃષ્ટિ તથા 'પ્રકૃતિ-પ્રસંગની' શુંદરતા, દલીલી કવિતાની સરળતા-મધુરતા અને લોકવાર્તાની રસ સભરતા જેવા સમન્વયના કારણે નાટિકાની બાળસુલભ માવજત થવામાં કંઈ કચાશ રહી છે એમ ઉપલક દ્રષ્ટિએ કદાચ ન જણાઈ આવે; પરંતુ, ભરથરીના અંત ચેષ્ટાના ઉદ્ગારોની તથા 'પીળાં પલાશ'ના ભાવ રંગિતની સ્મરણતા જીલ્લુ ગણીએ છતાં, પર્સદગીરગન તેમ જ વિરહવ્યાકુળતાની કંઈક કાવ્યોત્કટ શ્વાગતી નાટિકા બાળભોગ્ય ગણાય વા ઠેરવી શકાય કે કેમ એ પ્રશ્નનું નિરાકરણ છેક સહેલું નહિ થાગે. "બાળારાજ"નું સ્વપ્ન આલેખતી બીજી રચનામાં બાળવૃત્તિ તથા 'બાળચેષ્ટાઓનું, ભર્મા, હાસ્ય, રંજન જેવા સરળ-સુગમ ભાવ-રંગોથી દોપત્તું, સાદું ચિત્ર અપાયું છે જાણે. એ અંગે કારણ સોધવાનું રહેશે નહિ કારણ કે 'પીળાં પલાશ'થી ઊંચું પ્રસ્તુત રચનાના નાટ્યવિષય અંગે લેખક જાણે બાળકો "જેવડે જ બની તેમના મનોભાવ સાથે અંતઃપ્રાંત થતો, નદીમાં કે ઘેગીમાં કે ગઢની રંગે કે વનની વાડીમાં રમતો બાળારાજ"ના અર્ગભીર સ્વાંગ સજવા ઉપરાંત "કાવ્ય અને ફિગ્યુરેટીવ ભાર ડળવો કરી" લે છે એ વધારામાં. પ્રથમ નાટિકાની કાવ્યરંગી તથા રૂપકપ્રધાન ભાવ-સંધનતાના સ્થાને આમાં ઉપયુક્ત થયેલી નંતોનંત બાળસુલભતા 'બાળારાજ'ને એ પ્રકારના સ્વરૂપ સફળ નમૂના તરીકે ઠેરવી આપશે. એક દર્શના 'સોનપરી'માં લવણના આરંભ-વિકાસ દ્વારા તેઓ જાણે પરીકથા માટે ક્ષમ ઉપાડે છે અને સોનપરી તે "ભાઈબહેનોની સાચી એવી મોટી બહેન જ" એવા ઘટસ્ફોટ વડે કવિ-રંગ પેટે તેને આટોપી લેતા જણાય છે. 'યુગ અને માનસશાસ્ત્ર સાથે ચાલીને' ખુદ પરીકથાને પરીમુલકમાં મોકલી દેવાનો આગ્રહ દાખવતાં જિલ્લુભાઈ 'સોનપરી'ને 'વાસ્તવિક પરીકથા' તરીકે ઓળખાવવાનું ઉચિત માને છે. પાછળથી ઉમેરાયેલું એક દર્શનું 'મારે થવું છે' બાળચેષ્ટાના વિષય તથા બાળસુગમ નિરૂપણ બદલ અગાઉના 'બાળારાજ'ના વર્ગમાં મૂકી શકાય, પરંતુ બહુધા કવિતૈલિત કંપનારંગી વિષય તેમ માવજતની ત્રણે રચનાઓની સરખામણીમાં 'મારે થવું છે' વાસ્તવલક્ષી વસ્તુનિરૂપણ તથા હાસ્યરસિક માવજત દ્વારા જે અસંદિગ્ધ

જુઓ જિલ્લુભાઈનું સંપ્રધાન સંમાપન : "પીળાં પલાશ" સૂંધીને બાળકો ભાવિ લગન-છવનની આછી, નિર્દોષ સૌરભ લેશે (આમાં 'આછી નિર્દોષ સૌરભ'નો પ્રશ્ન અસરળ ગણાય) અને નિર્દોષતાને ઓપાવે એવો તેનો પીળો રંગ જોઈને તેઓ પોતાના મનની રંગનીર્ગંધા અને ભરથરીના પ્રેમની પ્રેમમૂર્તિઓ કલ્પશે....."

અસામ્ય દાખવે છે એમાં કવિનો વચગાળાનો તલસુવિકાસ પણ જડી રહેવાનો બાળકો નાટક બજાવે, એ નિમિત્તે તેમનો વિવક્ષાત્મક અભિગમો વ્યક્ત થનો આવે તથા 'ઠેરના ઠેર' પરિસ્થિતિ જેવી લક્ષણિક મૂંઝવણ છતી થાય એ વસ્તુમાળખા તથા નાટ્ય-નિર્માણન અને પ્રગતિશીલ નવીનતાશોખ, બાળમાનસ વિશેની અધિકૃત જાણકારી તેમ જ કસબ કુશળતા જેવી લક્ષણાત્મકતાનો કાર્ણભૂત સહયોગ જળવાયો છે જાણે, છતાં સમકાલીન વાતાવરણ પરંતુ તથા સાપ્રત માનસ નિમિત્તે વ્યક્ત થયેલા કવિ કટાક્ષ અને બુદ્ધિપૂત આભીર્ષની સભાનતા તેમ જ લાભ સંવાદોની ભાવ કૃત્રિમતા અન્યથા બાળસુહૃદ બનેલી રચનાની નિર્દોષ તથા જામની નાટ્યસૃષ્ટિના સંદર્ભમાં ખરૂં કહે તેવા વિસંવાદનું કારણ બની રહે છે. એ અંતિમ ભાગને ગાત્રી ટાળી નાખવા કર્તાઓ ઈચ્છાપૂર્વક તે સૂચન નાંધ કું હોય !

આ ચારે રચનાઓની પાત્ર પ્રસંગની એકાંકી સૃષ્ટિ કર્તાની બાળમાનસની પરખ વિશે ભાગ્યે જ કોઈ સંદેહ રહેવા દેશે, પરંતુ બાળમાનસ વાનવા મથતી વેળા, શ્રીધરાણીએ બુધા તો પોતાનું જ કવિમાનસ ઉડેલું છે એવી એક વિશિષ્ટ છાપ વાચકપક્ષે ઝિંકાવાની આ બાળસૃષ્ટિની નાટ્ય મનઘર કવિતામયતા તે તેમની બાળસહજ પ્રકૃતિની વ્યક્તતાને મુખ્ય અવિષ્કાર અને "બાળનાટકો"ના નામે ઓળખાવાતા નાટ્યકલાથી આ કવિકૃતિઓ જે રીતી વિશિષ્ટતાઓ બદલ નિરાળી પડે છે તેમા આ અંતર્મુખતા આત્માભિવ્યક્તિ પ્રમુખ ગણવાની આ આકર્ષક ખૂબી ઉપરાંત, અર્થશૂન્ય વસ્તુનિર્માણન જેવા સર્જનાત્મક તેમ પ્રયોગશીલ ઉન્મેષ પણ એમા ભળ્યા છે એવા વ્યક્તિત્વદ્યોતક ગૈરી સમન્વયને કારણે કેવળ બાળરુચિના નાટકોની ઊંચ પૂરવાનું ભલે ન બન્યું હોય, પરંતુ 'વડો'માં જેમ નાટ્યલેખનની નવી ખૂબતી કેડીનો તેમ આ નાટિકાસંગ્રહમાં અર્વાચીન સાહિત્યિક રુચિનો તથા સુવાચ્યતાના આસ્વાદનો સબળ તથા વિકાસમૂલક નિર્દેશ મળ્યા કહેવાય

પ્રથમ કાવ્યરૂપકમા તેમ અનુગામી લઘુનાટિકાઓ વિશે અલ્પકત રહેલા શ્રીધરાણીના એકાંકીસહનું પ્રયોગશીલ વૈવિધ્ય આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળે છે છેક '૪૦-૫૦ના દશકાની અધવચમાં, એ દશકાના એકાંકી-વિધાનના એક વલ્લભ પ્રતિનિધિ સંગ્રહ જેવા "પિયોગોરી" (૧૯૪૬)માં, કાવ્યાનુસંગ તથા કટાક્ષપ્રેમ, રંગદયતા તથા વાસ્તવ-પરાયણતા એમ કર્તાસ્વભાવની બહુગીતાની રસપ્રદ ઓળખાણ કરાવતી ખાસી દશ રચનાઓ પૈકીની વિપાદસૂચક અંતથી આટોપાયેલી 'કેતકી' તથા સુખદ સમાપન દાખવતી 'દુઝળીના દયો' એ બે સગલ-જારંબની રચનાઓમાં તત્વજ્ઞાન

સાથે કાવતારમણ ચરી છે જાણે. અવલોકન, સ્વાનુભવ, સમસંવેદનમાથી રહુ રેલી જાણતી બાકીની રચનાઓની વિશિષ્ટતા તે એકાંકી-વિષયની વ્યંગલશી માવજત. આ કવિ-એકાંકીકારની રચનાઓમાં ‘અર્ક’ કાવ્યનો અને મલેક નાટકની ઉપયુક્ત ઘડી છે એવા અન્ય કવિ-નાટ્યકારના મંતવ્ય વિશે એટલું કદાચ ઉમેરવાનું રહેશે કે એ કાવ્યાર્ક, નવલક છે વા નાટ્ય મલેક ઉગ્ર છે એમ નથી અને એમ જોય છે ત્યાં પરસ્પરની જિલ્લુપ નિમિત્તે જ જાણે. કાવ્યાર્કના આસ્વાદની બાબતમાં પ્રમાણમાં ‘જલદ’ જાણતા ‘કેતકી’ તથા ‘ડુંગળીનો દડો’માં નાટ્યમલેક નાણીને સુંઘવાની રહેશે જ્યારે નાટકની મનભર મલેક પ્રસરાવતા ‘પિયો જોરી’માં કાવ્યાર્ક ઘણો બધો જિંદી ગયો જાણાશે; પરંતુ તેમની કોઈ સર્જનાત્મક-ખાસિયત દાખવવાની યોગ્યતા આ અર્ક-મલેકના સ્થાવ સ્વાભાવિક સહયોગ અંગેની. તેમના સ્વભાવની આત્મલક્ષી રંગદર્શિના સહસ્યમણી બનનાં કીલ્પમયતા અવતરતી આવે છે તથા તેમની વાસ્તવાભિમુખતાનું પરલક્ષી મનોભાવોમાં સંક્રમણ થતાં નાટ્યમય આર્વિભાવ દાખવતી રહે છે એવું મન તારણ આ ખાસિયત નિમિત્તે વ્યક્ત કરી શકાય.

એ સાથે જ ઉલ્લેખ કરવો પડશે વિષય-આયોજનમાં વ્યક્ત થતા રુચિકર વૈવિધ્યનો તથા એ નિમિત્તે અવિષ્કાર મામતા રહ્નિયા પ્રયોગ-સોખનો. એકસરખી સ્વાભાવિકતા-સાલગ્રિકતા વડે તેઓ વિવિધ જીવનપ્રશ્નો નાટ્યબદ્ધ કરતા આવે છે એના સમર્થન પેટે ધર્મ (‘પ્રાંગણ અને પછીત’), તત્ત્વજ્ઞાન (‘વૃષ્ટ’, ‘કેતકી’ તથા ‘ડુંગળીનો દડો’), સમાજજીવન (‘અર્ક’ તથા ‘નાક’), રાજકારણ (‘અબક જ્યોત’) તેમ જ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ (‘પિયો જોરી’) એવાં-એટલાં વિષય ક્ષેત્રોનો ઉલ્લેખ કરવામાં તેમના વિચાર ફલકનો સંકેત પણ મળી રહેશે. એ રીતે શ્રીધરાણીએ અન્ય નાટિકાકારોની સરખામણીમાં એકાંકીનો વિષય વ્યાપ વધાર્યો એટલી નોંધ લેતી વેળા આ લઘુ નાટ્યબંધ વિશે મનોવિશ્લેષણાત્મક વસ્તુવિધાન વા માવજતની જિલ્લુપ અંગેની અર્વાચીન રુચિનો ટીકા સૂર પણ ટાંકવાનો રહેશે અને પ્રણયના નિર્દોષ, મુગ્ધ તથા શુભાગી એવા કેટલાક સનાતન અને નિત્ય-નવીન ભાવોના શિષ્ટ આલેખન દ્વારા તથા વિષયાનુસારી રસાસ્વાદ શૈલીસુદભ કરી આપવામાં તેમને બનતો બદલો વાળી આપ્યો છે એવું જમાપાસું ખતવવામાં કેવળ ગુણદેખાનું આજ્ઞાસન ચોખ્ખાનું એમ નહિ કહેવાય. વળી, ‘ડ સર્ક’ તથા ‘અબક જ્યોત’ તે રુચિકર કરુણાન્તિકા, ‘કેતકી’ તથા ‘ડુંગળીનો દડો’ તે સહસ્યગર્ભ રૂપકરચનાઓ, ‘વૃષ્ટ’ તથા ‘વીજળી’ તે અર્થપૂર્ણ લઘુ કાવ્યનાટિકાઓ, ‘પ્રાંગણ અને પછીત’ તથા ‘નાક’ તે સમાજજીવનની સુવાચ્ય કટાક્ષિકાઓ, ‘બહારનો અવાજ’ તે નાટ્યતત્ત્વપ્રચુર રૂપક

• શ્રી વન્દ્રવદન મહેતા (જુઓ : એ શીર્ષકની પ્રસ્તાવના).

અને પ્રયોગશીલ રંગભૂમિની પણ ચકાસણી કરી શકે તેનું રંગભૂમિવિષયક સુરંખ એકાંકી તે 'પિયોગોરી'—એમ વિષયોનિત રચનાકસમની નવીનતા રસસંતર્પક બન્યા વિના નહિ રહે. 'ડંગશીનો દોષ'માં પાત્રો સ્થળમાં જનિ કરે છે એ એની એટલી બાંધી નવીનતાની પરંતુ તત્વતઃ તે પ્રવેશગોળના ટાળવાની એ એમની ઔચિન્યબુદ્ધિ. જ્યારે એ સિવાયની સંધર્ષી નાટિકાઓમાં અચન્યવારેનું પ્રવેશરિખાજન જોતાં એવો મત ગંધાવાનો કે એમની શૈલીમાં બહુધા સિદ્ધ થયું છે તે એકાંકીગંધનું લાઘવ, જ્યારે એકાંકી-આવરણ શૈલ્યનું પ્રમાણ એની સરખામણીમાં ગીસ રહેતું આપ્યું છે; છતાં કવિકલમ તેની તાંજી તથા અદર્શકતા અને વિશેષમાં સંવાદકીયત્વના કારણે એકાંકીસહજ આર્થસાધકતાનું લક્ષ્ય તે નથી થૂકી એટલું અભિપ્રાય ઉમેરતું એમાં કરવાનું રહેશે. સુરંખ તથા પ્રયોગસિદ્ધ એકાંકી વિધાનના તેમ કવિની એકાંકીસૂઝના વિવક્ષણ નમૂના સમુ 'પિયો ગોરી' યોગ્ય સંધર્ષી રાખવા જેવા ગુજરાતી એકાંકીઓમાં મોળો મેળવશે કદાચ. રંગભૂમિજગતની આ નાટિકામાં 'નાન્દી', 'પૂર્વાર્ધ', 'ઉત્તરાર્ધ' તેમ જ 'ભરત વાક્યશૂ' જેવા શબ્દનિર્દેશ દ્વારા વસ્તુવિધાનની ચાર પ્રવેશની યોજના ટાળવાની નેમ છે એમ છેક નથી. ઊલટું, વ્યવસાયી ઠંઠની રંગભૂમિનાં નટ નટી તે પતિ પત્નીના અંજન જીવનમાં, મૂળ નાટક 'વિપ્લો ખાસો' જેવી જ કઠણ ઘટના નેપથ્યમાં આકાર લે એવા, સ્વદય ખેડાયેલા વિષય ક્ષેત્રના નવનર વસ્તુએકમને દશ મિનિટના કાલમાનના સર્વાદિત નાટ્યફલકમાં પીક ઝંખકારની પદ્ધતિ વડે એકાંકીબદ્ધ કરવામાં મૂળે તે ક્રીયારાસ્ટ્રીએ અતિ-અર્વાચીન રચનાકીયત્વ તેમ જ પ્રયોજનિષ્ઠાની મજબૂત પ્રતીતિ કરાવી અને જનતાગ્રિય નીવડેલી ગુજરાતી રંગભૂમિનું ઘજવું-કટાક્ષવશી, વાસ્તવિક વિષાદમય નાટ્યચિત્ર સુલભ કરી આપ્યું તથા એ માહત્વની સંસ્કાર પ્રવૃત્તિ અંગે અર્વાચીનોમાં નવા જોવા મળતા થયેલા ઔસ્પૃક્યનો શૂચક નિર્દેશ દાખલો એ વિશેષમાં.

ઉમાશંકર જેથી તથા ક્રીયારાસ્ટ્રીનો ભેગો વિચાર કરતી વેળા તારવવાની ફજાશ્રુતિ તે આ—ગદ્યનાટકના આ કસબાશ્રિદ્ધ લઘુ પ્રકારનું લાભદાયી ખેડાણ થયું તે મુનથી મહેતા જેવા અગ્રણી ગદ્ય-નાટ્યકારોના નાટ્યપુરુષાર્થ દ્વારા નહિ પણ આ જે કવિઓના કલમ-પ્રવાસ નિમિત્તે. ગદ્યનાટકને કવિ-કસબીઓનો સથવારો મળે એવો અપ્રચલિત યોગ ગુજરાતી એકાંકીની વિકાસ યાત્રાની, પ્રથમ પચીસીના વિલોકન વેળા વાદ રાખવા ટાંકી રાખવો જોઈએ. ઉમાશંકરની બહુધા સુધક રચનાઓ દ્વારા '૩૦-૪૦ના એકાંકી-શૈલ્યના દયકા દરમિયાન ગુજરાતી એકાંકીના કાઠું કાઢવા મથતા બાંધા માટે સુદઠ વિકાસ અંગેનો સમયોચિત મોકો જળવાયો, તે ક્રીયારાસ્ટ્રીની પ્રયોગશીલ તથા નિત્યનવી શૈલી નિમિત્તે એવા વ્યક્તિત્વ-લેવિધ્ય અંગે વિકાસોન્મુખતાનું મોઢું ટાણું ચચવાયું જાણે.

પછીના દશકામાં વા એકાંકી-આયુની બીજી પનીસીમાં એની દેખાવિટ કેવળ આ વશણે મુજબ ખીલતી રહી કે કેમ એ જુદી તપાસ રસપ્રદ નીવડવાની, પરંતુ પ્રસ્તુત ચર્ચા ક્રમના ઉપલક્ષ્યમાં, પછીના દશકામાં જિવંતી આવતા વ્યક્તિત્વ-પાસાને આ તબક્કે લક્ષમાં લેવાથી સ્નાતન્ય એટલું જાણવાશે કે ઉભય કવિઓના એકાંકી પ્રયાસો અંગેની મર્યાદાનો ઉલ્લેખ એકસાથે જ કરી શકાયે. સૌપ્રથમ જેવા મળતી કેટલીક શૈલી-ખાત્રિયતા તથા વ્યક્તિગત ઉન્મેષ વિશેષતા છતાં આ કવિ બેલડીના એકાંકીક્ષણ દ્વારા આ લઘુનાટકનો રંગભૂમિ સાથે ધનિષ્ટ સર્જક બંધાય એમ બનતું નથી. ઉત્સુક અભ્યાસીને એ માટે 'જનનિકા' (૧૯૪૧) જિંકાવ એની વાટ જોવાની રહેશે. કવિઓનાં એકાંકી અભિનય-શોખીનોએ આવકાર્યા ન હોય એમ છેક બન્યું નથી—શક્તિ-ચતુરતાટ દાખવતી કલા શોખીન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ સમર્થ કલમનાં સર્જન અવગણે તો એનું પોતાનું વિકાસ કોય સંધાય શાનું—છતાં રંગભૂમિ નિમિત્તે જ એકાંકીલેખન સાર્થ સિદ્ધ થતું આવે એવો શૈલી-યોગ જાણવાય છે જ્યંતિ દલાલ, ચુનીલાલ મણિયા, શિવકુમાર જેથી વર્ગે કલમોની નેતાગીરી નીચે.





## આઠાર દીર્ઘનાટકો

'૨૨ થી '૩૨ના એક દશકાના બે પ્રસ્થાનકારોના એકાંકી પ્રયાસો દ્વારા લઘુનાટ્યના આ ક્ષાસ્વરૂપ પરન્વે સાહિત્યક્ષેત્રે આદર આકર્ષણ વધતાં થાય છે ખરાં, છતાં એકાંકી-આગમનના પ્રથમ દશકાથી લાંબાં નાટકોની એકદમ છેક ઉપેક્ષા થવા માંડે છે એમ તો બનતું નથી. મહાકાવ્ય-મહાનાટકની પળોજસુમાં પરોવાયેલા કવિજીવને એકાંકી-બંધ વા કસબ ન ગોઠે એમ બને અથવા નાટક અંગે પ્રચલિતતા પરન્વે કવિસહજ દુર્લભ સેવનાર નાનાલાલને તો એકાંકી-પ્રકાર સાવ સ્ફૂરે નહિ એ પણ સમજાય. પરંતુ મુનશી જેવા નવી નાટ્યશૈલીના પ્રતિનિધિ સર્જકે કૌતુક નિમિત્તેય એકાંકી ન ઉપાસ્યુ-ચકાસ્યુ અને નવી-નિર્વેતન રંગભૂમિ-પ્રવૃત્તિના અગ્રેસર ચન્દ્રવદન મહેતાએ પણ ત્રિઅંકી કદનાં લાંબાં નાટકોની લખાવટ વિશે વિશેષ રમ લીધા એ હકીકત અનેકાંકી રચનાઓની ઈતિહાસ સ્થિતિ અંગે ઓછી સૂચક નહિ કરે. ગદ્યકાર તથા નટ-નાટ્યકાર ઉપરાંત, જૂની રંગભૂમિના શોખીન પ્રેક્ષક તરીકે રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈ જેવા પણ ભજવવાલાયક લાંબાં-ઘેંત્રણ કલાક ચાલે એવડાં નાટકોથી ઉત્સાહી કારકિર્દી-આરંભ કરવાનું ઉચિત ધારે છે એ હકીકત એવો તર્ક કરવા પ્રેરે કે નવી અભિનયપ્રવૃત્તિના સુયોજિત નિર્માણ અંગે એકાંકીની સરખામણીમાં અનેકાંકી પરન્વે વિશેષ અપેક્ષા રખાઈ હશે કદાચ. વળી, સાતરી વિવેચકવર્ગ તરફથી જાણે બ. ક. ઠાકોર જેવા રંગભૂમિ-સભાનતા દાખવતા જઈ લાંબાં નાટકો લખવા તરફ વળે એ હકીકત પણ બદલાતાં વલણ-વહેણની એક નિર્દેશક ઘટના લેખવી રહી.

૧૯૧૫માં લખાયેલું અને '૧૬માં વડોદરા ખાતે ભજવાયેલું રમણલાલ દેસાઈનું પ્રથમ લાંબું ઐતિહાસિક નાટક પ્રગટ થાય છે ૧૯૨૩ માં; પાત્ર-પ્રસંગને વિગતવાર નાટ્યબદ્ધ કરવા અંગે 'સંયુક્તા'માં તેઓ મુખ્યત્વે વ્યવસાયી શૈલીના સંસ્કારોની પ્રેરણા સ્વીકારે એ તેમની નાટ્યરુચિના ઉપવક્ષ્યમાં સ્વાભાવિક લાગવાનું; એટલે, શીર્ષકદા નાધિકા પાત્રની વા સજ્જી પ્રણયી યુગલની વિલાસિતાની ઘેરી કુટુલતાની નાટ્યોપયોગિતાનો અર્થશાધક લાભ લેવાને બદલે કર્તા ઉપકથાના તેમ જ ગીતોના કંઈક નાટ્ય નિર્મક ઉમેરણ દ્વારા કેવળ અતિરંજક તથા રસત્તભર કૃતિના પ્રેક્ષકપ્રિય શૈલી ઠાંચાનો મરોડ કાઢવા ઉત્સુક રહ્યા છે એવી છાપ પડે છે તે આ કારણે. નાટ્યારંભ વેળા પુશુ-સંયુક્તાના પ્રણયનિમિત્તે શૃંગાર તથા વિયોગાવસ્થા અને સમાપન વેળાના મૃત્યુ અંગે કુટુલ; ચંદ-ચામુંડ-સોહાગીના ઉપકથાના પ્રણયત્રિકોણ વિષે શૃંગાર-કુટુલ સાથે અદ્ભુત;

સ્વર્ગવર તથા પુલ્કપ્રસંગો અંગે વીર તેમ ભયાનક—એમ રમણભાઈનો રસભાવુલ્યનો હેતુ કૃષ્ણે કહેવાય ખરો જોકે, “સેનિકો ચંદ્રપુરિનું મસ્તક કાપી પત્ર સાથે ભૂમિ ઉપર રોપે છે”\* એવું પ્રસંગનિરૂપણ વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર એટલા માટે ગણાય કે દશ્ય નાટ્યવિધાનની અપેક્ષાએ જુગુપ્સાજનક લાગવા ઉપરાંત એમાં વ્યવગામી અતિરંજકતાની સ્પષ્ટ શેઠી છાંટ જણાઈ આવશે. નાટ્ય-અભ્યાસ દ્વારા નાટ્યવિષયક રસરુચિ અંગે અર્વાચીન શેઠી સંસ્કારોનો માર્ગદર્શન લાભ મળ્યો હોત તો, ભારતીય ઈતિહાસના આ ‘રસિક’ તેમ ‘ગમગીન’ પ્રકરણની નાટ્યતત્ત્વપ્રચુર સામગ્રીમાંથી પાત્ર પ્રસંગની સૂઝપૂર્વકની ચૂટણી ગૂંથણીકું દ્વારા હૃદયસ્પર્શી કટુભાવ પ્રભુપ્રકથા ઉપજાવી લેવાનું આલેખવાનું તેમને ઊગી આવત ખરું અવગત, પોતાના આ પ્રથમ નાટ્ય પ્રયાત્રમાં, મુખ્ય કથાનકના અને ગૌણ વસ્તુતંતુનાં મધળા પાંચેય પ્રભુ પાત્રોનાં નાટકાંતે મૃત્યુ આલેખી ધેરો અને લાગણીપોષક કટુભાવનાં નાટકી તૈયાર તરકીબ અપનાવવાનું કર્તા ચૂક્યા તો નથી. પાત્રચિત્રણ તથા વસ્તુગુહનની કેટલીક પ્રારંભિક ઊણપના કારણે નાટ્ય-એકમ તરીકે ‘સંયુક્તા’ અવશ્ય નિરાશા જન્માવશે, છતાં એના ઉત્સાહી કર્તા યોડી આશા જગાડે છે તે વિવિધ લાગણીભાવોની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિ તથા અભિનયસુલભ તેમ રસાળ આલેખન અંગે, સંયુક્તાની પ્રભુપ્રકથાજનતા અને પ્રેમોપચાર<sup>૧</sup>, ચામુંડા મોહાગીની ગેરસમજ નિમિત્તેની પ્રભુપ વિદુવળતા તથા જ્યથંદ સંયુક્તાના પાત્રવિરોધને સ્ફુટ કરતી નાટ્યોચિત્ર સંઘર્ષની પૂર્વભૂમિકા<sup>૨</sup>, મુગ્ધ પ્રભુ તથા મુક્ત શુંગારની મિલાવટ અને નાટ્યમય તરકીબ જેવા સોહાગીનો છન્નવેશ અને ચામુંડા પ્રભુભાવોની અભિવ્યક્તિ તેમ જ ઈતિહાસ-સદર્ભ જાળવતી પૃથ્વીરાજની વ્યાકુળતા<sup>૩</sup>; પિતા-પુત્રના પાત્ર વિરોધની નાટ્યક્ષમ પરાકોટિ અને નાધિકા અંગેનું કટુ સમાપન<sup>૪</sup> એમ કેટલાક છૂટક પ્રવેશો જોવે-વાંચવે આકર્ષક લાગે તો તે આ કારણે.

\* અ. ૩; પ્ર. ૩.

૧. અ. ૧; પ્ર. ૪, પ્ર. ૭, અ. ૨; પ્ર. ૬, પ્ર. ૭, અ. ૩; પ્ર. ૧, પ્ર. ૫, પ્ર. ૬ તથા અ. ૪; પ્ર. ૨ અને પ્ર. ૪ છેક અનિવાર્ય નહિ લાગે. પ્રસ્તુત પ્રવેશોનો વિગતભાગ ટાળી શકાત વા અન્યત્ર અન્ય રીતે પ્રયોજી શકાત.

૧. અ. ૧; પ્ર. ૬.

૨. અ. ૨; પ્ર. ૩ અને પ્ર. ૫.

૩. અ. ૩; પ્ર. ૧, ૨ તથા પ્ર. ૮.

૪. અ. ૪૪; પ્ર. ૧ તથા પ્ર. ૫.

આવી ભાવાભિવ્યક્તિ અંગે ઉપકારક નીવડતું 'સ્વગત'નું આયોજન આ પ્રથમ કૃતિની શૈલી ખાસિયત ખરી, પરંતુ કર્તાની નાટ્યવિપર્યય સૂઝની ઊણપ પણ એમાં છતી થતી આવે છે. સંયુક્તા-પૂર્ણીરાજ એ નાયક-નાયિકા અંગે કેટલાક મહત્વના મોકા પર \* તેમની સ્વગતોક્તિઓ નાટ્યમયતા અર્થે અર્થસાધક બની આવી નથી એમ નથી, પરંતુ સોહાગીથી થાડ સુધીનાં સઘળાં પાત્રો વેળા-કવેળા લાંબા સ્વગતોદ્ગારો વિશે રાચી રહે એ નિરૂપણરીતિમાં રમનિષ્પત્તિ અંગેના આ મહત્વના નાટ્યોપાદાનનો અપવ્યય થયો છે એવી જ છાપ પડવાની. વળી, આ અપ્રમાણસર ઓકાંતિક ઉક્તિઓની કૃત્રિમતામાં વધારો થતો આવે છે તે પાત્રોના વાર્તાલાપમાં ગોઠવાયેલા 'જનાન્તિકમ્' ( aside ) નિમિત્તે ; એનાં પ્રમાણ તથા પ્રયોજન પણ અપ્રતીતિજનક તથા નાટ્યનિરર્થ લાગ્યા વિના નહિ રહે. એકંદરે તો વ્યગ્રતા તેમ લાગણીઉદ્દેક વ્યક્ત કરતા 'સ્વગત'ની ભરચકતા તથા હર્ષ-શોકનાં ગીતોના ધ્રુસંગનિયોજન અને લખાવટ અંગે X કતિને ભાવતી આવેલી વ્યવસાયી શૈલીની સંસ્કાર-પ્રેરણા ચોપવી ઠીક પડશે; એના સમર્થનમાં ખામિયતરૂપ સંવાદ-લઢણ ઉમેરવાની રહેશે તે આ-વાતચીતમાં સંબોધન-ઉદ્બોધનનો કૃત્રિમ અતિરેકડું, 'ઉફ', 'અરે', 'ઓહ', 'આહ' જેવા નિરર્થક વિસ્મયોદ્ગારો, નિર્જીવ પદાર્થો પરત્વે નાટકી ઉદ્બોધન તથા ઉત્તેજનાસભર સંભાવણું; એ નિમિત્તે આ વીરસપ્રધાન નાટકની ઉત્કટ અભિનયક્ષમતાને મોકળાશ મળી આવે છે એટલું ખરું. વ્યવસાયી શૈલીની સંવાદ-લઢણ ઉપરાંત તેની લખાવટ અંગે અંગ્રેજીની વાક્ય છટા,\*\* સંસ્કૃત

\* સંયુક્તા અંગે : અં. ૧; પ્ર. ૬, અં. ૨ ; પ્ર. ૭, અં. ૪; પ્ર. ૫

પૂર્ણીરાજ અંગે : અં. ૨ ; પ્ર. ૮, અં. ૩; પ્ર. ૮.

X 'ન મૂકીએ રે કદી હો વદાલા, અણવિશ્વાસનાં આજ' એ સોહાગીનું પ્રણય-હતાયાનું ગીત; અં. ૨ ; પ્ર. ૩.

'આવી વ્હાલા આવી રે ! થશે ન દૂર કિકરી' એ ચામુંડા આવસાન વેળાનું ચોક્કીત-અં. ૪, પ્ર. ૩. તથા અંતના કરુણ મોકા પર સંયુક્તાનું ગીત 'રાતલડી વ્હાલા રોઈ રોઈ ગાળતી' અં. ૪; પ્ર. ૫.

‡ 'નહિ બને એ, પિતાજી', 'નહિ તો દુઃખી થઈય દીકરી' 'સખી ! તું મારી ચિત્રલેખા થઈ' વગેરે.

† 'ઓ ગુણદરામ લોહી ! બહાર આવ... વહી જા..... ધૂળમાં ભળી જા.' 'ઓ હિમગિરિ, બેસી જ જાનીનસરસો ચોંટી જા !' વગેરે.

\*\* નમૂનો : 'છે કોઈ અહીં કે જે પોતાના સજાને એકલો રત્નમાં મૂકીને જવાની ઉત્કંઠા ધરાવતો હોય? છે કોઈ એવો આપણા મિત્રોમાં.....' વગેરે. (પૃ. ૧૪૩) 'ધણ્ મોડું' અને 'અતિમોડું' (પૃ. ૧૪૧) તથા 'સુખમય સત્રિ નીવશે, કુમારી !' (પૃ. ૭૯)

ભાષાભાગ્યેજી તથા ઉદ્દ-ફારગી શબ્દપ્રયોગ† દ્વારા તેમણે પ્રારંભિક કૃતિમાં સંવાદ-  
લેખન અંગે શૈલી-અમનવ્ય દાખલો છે જાણે ! પ્રખ્યાત સામગ્રીના વિષય એકમમાં  
પાત્ર-પ્રસંગના ઉમેરણ દ્વારા એનો વસ્તુ વિસ્તાર કરી તથા ગીત-સ્વગત તથા સંવાદ  
વડે એને બહેલાવવાની આ પ્રયત્નિત દીર્ઘસૂત્રી નાટ્યચીત્રિમાં અધિયોગ વસ્તુગુંફન  
ઉપરાંત વિશેષ અન્યાય થયો છે પાત્રચિત્રણને; એમાં વીર-ચરિત્રક કડુણ નાટકના  
વિલક્ષણ સ્વભાવદોષ ધરાવતા નાયકના અને કટુણાંત પ્રભુચક્રાની નાયિકાના પાત્ર-  
લેખ પણ વેદકાઈ ગયા છે. એટલે, ‘સંયુક્તા’ને પોતાનું ‘પ્રથમ મોટું પાપ’\*  
કહી ઓળખાવતા કર્તાના, પોતાના નીચેના શબ્દોમાં એનું યથોચિત મૂલ્યાંકન  
મળી રહ્યું કહેવાય “કલાની દૃષ્ટિએ ઘણી ખામીઓ આ નાટકમાં જણાઈ  
આવશે પાત્રોનું આલેખન જોઈએ તેવું સુરેખ બ્રિધી આવ્યું નથી, કેટલાક સંવાદોમાં  
દીર્ઘસૂત્રીપણું પણ જણાય છે, પ્રસંગોના ઉચિતપણામાં મતભેદને ઘણા અવકાશ  
રહેવા કારણ મળે એમ છે.”×

તેમનું બીજું લાંબું નાટક ‘શંકિત દૃઢય’ (૧૯૨૫) પણ ખાસ ભજવવા ખાતર લખાયું  
છે. એનો સંક્ષિપ્ત વસ્તુ એકમ મૂળે તો આ ગાળામાં લખાતાં બટુભાઈનાં વિચારગર્ભ  
એકાંકીના બરોડા ગણાય અને સ્નેહજીવનને ઝેર કરતી શંકાથીલતાનાં કડુણ પરિણામોના  
નાટ્યચિત્રણ અંગે નવા વિચારવહેણના ઉપલક્ષ્યમાં શિખિત કર્તા પાસેથી મનોવૈજ્ઞાનિક  
માવજતની અપેક્ષા પણ રહે, પરંતુ શિખાઉ નાટ્યકારે કેવળ ઘટનાનિર્ભર વાર્તાશૈલી  
અપનાવી હોવાથી વસ્તુવિધાનની ઘણી તાલમેલિયા સંધિનિમિત્તે નાટ્યનિયોજન ખામું  
ખામીભર્યું લાગે છે. વિદ્ધન વિલાસના આકર્ષણના વસ્તુનિસેપમાં, ઉન્માદાવસ્થામાં  
કરાયેલા શુબનની મુખ્ય કાર્યગ્રાધક ઘટનામાં તેમ જ ગુપ્તવેશની સહસ્યમયતા તેમ  
ચમત્કૃતિથી ભરેલા સમાપનમાં જ કેવળ વિચિત્ર સંદિગ્ધતા છે એમ નહિ; આરંભ-  
અંતના વચગાળાના વસ્તુ-સ્તબક વિશે પણ અસંભવિતતા વ્યાપેલી શોધી શકાશે અસ્પષ્ટ

‡ ‘કઈ જિહ્વાએ હવે હું તારો અસ્વીકાર ઉચ્ચારું? મારી અમૃતકુખી!’ (અં. ૨; પ્ર. ૭)

† ‘મુસલમાન પાત્રોના મુખમાં મુકેલી ભાષામાં ઉદ્દ-ફારગી શબ્દોનો જાણી જોઈને  
ભરાવ રાખેલો છે..... ગુજરાતી ભાષા ઉદ્દ-ફારગી શબ્દોનો એક કેટલા પ્રમાણમાં  
ઝીલી થકે તે જોવાનો આમાં પ્રયાસ છે’.

\* ‘હું લેખક કેમ થયો?’ ‘બુદ્ધિપ્રકાશ’, અં. ૩; પૃ. ૯૪. (૧૯૪૫)

× પ્રસ્તાવનપદ (આવૃત્તિ ૫), પૃ. ૭.-૮.

રીતે આવેખાવેલા ચુંબન-પ્રસંગની સ્ખલન-પીડા અનુભવતો શિદ્ધન આત્મધાત તરફ વળે, વનદેવી તેને અટકાવે પણ સર્પદંશથી તે આંધળો બને; ‘શંકાની વ્યથાથી પીડાતો કુંજ’ વિલામને નદીમાં ધક્કો મારી ફેંકી દે; વળી મગસથી તેને બગાવવા નિર્દર્શ ગોળીબાર કર્યા પછી પોતે પણ પાછળ ઝંપલાવે; શંકા-વ્યથિત ચંદ્રિકા પુરુષદ્રોહી બને અને પોતાના પિતા તથા સહુ પુરુષમિત્રોની છબીઓ ફેડી નાખે એ કાર્યવિગ ‘શંકિત હૃદય’ ધરાવતાં પાત્રોના આચાર-વિચારનું વૈચિત્ર્ય દાખવવા ભલે પ્રયોગયો હોય પણ એ ફિઝી-નાટકી પ્રસંગપૂરણી વિશે મુખ્ય ફરિયાદ થવાની તર્ક—ઊણપની. પાત્રોના માનસર્બધારણ તથા ઘટનાતંત્રની આ અસંબદ્ધતા અપૂરતી હોય તેમ તેમાં વિશેષ અંગગતિ ઉમેરાઈ છે તે ગુરુના રહસ્યમય પૂર્વજીવન તથા હાસ્યરમિક ઉપકથા અંગેની, કેવળ વાર્તાદોરનો ઘટનાક્રમ જાળવતી પ્રસંગ પૂરણી વિશે તેમ ડાકટર, વકીલ, ચોર તથા કવિ જેવાં નૈયાર નમૂના પાત્રોના સ્વતંત્ર ‘કોમિક’ ઉપનાટકના પ્રયોગન વિશે કારણ આપવાનું, હોય તો કર્તાના વ્યવસાયી લખાવટના દૃઢ શૈલી-સંસ્કરણેનું જ.

આવી છેક કટિપત નાટ્યસૂષ્ટિમાં કર્તાના ઘટનાવિષયક દોરીસંચાર પછી પાત્રોને ભાગે કંઈ કર્તવ્ય રહેતું હોય તો આટલું—કર્તાને જમે ત્યારે-જમે તેવાં ગીતો ગાવાં અને પાત્ર ઉપસ્થિત હોવા અનુપસ્થિત પણ પોતાના લાગણીભાવો, ગીત ઉપરાંત અવારનવાર ‘સ્વગત’ દ્વારા વ્યક્ત કરવા. પરંતુ, સ્વગત-ગીતની કલેષિતતા તેમ નાટ્ય-ઔચિત્ય કર્તાએ પ્રમાણમાં જણાતાં નથી; પરિણામે, કથા-ઉપકથાનાં હળવા-ગંભીર એમ તમામ પાત્રો અંગે પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુત રીતે નાટ્યવિવેક વિના પીરસાયેલી લાગણી-ઉદ્ગાથેની આ અત્યધિક સામગ્રીથી પાત્રાલેખ અંગે ઉપયુક્ત થતો ગેરલાભ ગૌણ નહિ દરે, પરંતુ સવિશેષ પ્રતિકૂળ અસર થઈ છે તે નાટકની મમગ્ર રમપ્રદતા અંગે. આમાં મુખ્ય વસ્તુનાંતુમાં ભાવાભિવ્યક્તિના તથા ગૌણ કથા દોરમાં હાસ્યનિમ્પત્તિના કેટલાક છૂટક પ્રવેશો\* તેમની નાટ્ય-લખાવટની સહજશક્તિ પેટે અપવાદ બદલ તારવી શકાશે ખરા, પરંતુ એકંદરે તો આમાં પણ કૃતિ વિશે કર્તા મત દણી રીતે ઉચિત લાગવાનો—“ નાટકમાં કાર્પના વેગ મંદ હશે (!); ભજવવા માટે લખાયેલા આ નાટકનો હાસ્યરસ દણે મોળો પણ હોય; કદાચ તેનું પ્રમાણ જરૂર કરતાં વધારે લાગશે; પાત્રોનાં આવેખનમાં દોઝાઈ જવાના સંભવો સ્થળે સ્થળે રહે છે; ‘સ્વગત’ અને સંવાદોના ઠાંભણથી ચિથિલતા પણ આવી હશે.”†

\* જેમ કે, અં. ૧; પ્ર. ૨ તથા ૬; અં. ૨; પ્ર. ૭, અં. ૩; પ્ર. ૩, ૪ તથા ૬.

† પ્રસ્તાવના (આવૃત્તિ ૫), પૃ. ૯.

“અતિથનથી ઉત્પન્ન થતી નિર્માલ્યતામાંથી ગરીબનું કડક અને સંયમશીલ માનસ ધનિકને કેમ બચાવી લે છે” એવા સરળ-સંક્ષિપ્ત વિષય-એકમ અર્થે રમણલાલે રાજેતા મુજબ ત્રણ અંક—ચોવીસ પ્રવેશનો વરનુપચાર પ્રયોજી કેવળ કાર્યવેગને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે એમાં તેમને નાટ્યકાર કરતાં વિશેષ તો વાર્તાકારની શૈલી અપનાવી એમ કહેવાય અથવા તો તેમણે કંઈક મુખ્યભાવે-કંઈક આદર ભાવે ઝીલેલી શૈલી છાપ વર્ચસ્વ ભોગવતી રહી છે એમ જ. જયપ્રસાદનો મોટર અકસ્માત, અંજની માથે હીરાની ચોરીનો આરોપ, આત્મઘાતનો પ્રયાસ, પ્રિયકાન્તનો આજ-સ્વીકાર, કેદખાનામાંથી એની મુક્તિ, અંજનીના અપહરણની યોજના અને નિષ્ફળતા, કમળાલક્ષ્મીનું અકસ્માત મૃત્યુ જેવી ચિત્રપટ-કથાનક જેવી પ્રસંગપૂરાણી, ભીખાલાલ જેવો ભીખાંઢાળ ખલનાયક અને કરનૂતોની ઉપકથા તથા પોલીમ, ગણિકા, ગુંધ, મુનીમ વગેરે જેવા તૈયાર હાથવર્ગા નમૂનાપાત્રો તેમ જ કેટલાંય ગીત સ્વગતનાં આયોજન આવેખન અંગે હવે કોઈ પ્રેરણા કારણ તપાસવાનું રહેશે નહિ. વ્યવસાયી નાટક નમૂનાની આવી મામગ્રી-શૈલી વિશે તેમની કેળવાતી આવતી સાહિત્યિક રુચિ નિષ્ક્રિય રહી છે વા અસ્તિત્વ દાખવવા નથી મથી એમ\* છેક નથી. એના સમર્થન સમજ શુદ્ધ સંસ્કારી ભાષા તથા મિતાક્ષરી માર્મિક સંવાદશૈલી ઉપરાંત ‘નાંદી’ની સુધારેલી આવૃત્તિ જેવા વસ્તુનિર્દેશક પ્રવેશકમાં સ્ત્રી પુરુષની સુખ શોધ,\*\* ઉપનાટક જેવા ‘મૂક નાટક’માં કામદેવ અને સૌન્દર્યતત્ત્વોનો સંસૃક્ષ્ણ જયપ્રસાદના મકાનની ડરાછાનું સ્વપ્નદર્શન† તથા પ્રણયપાત્રોના મિલનનું દિવાસ્વપ્ન + જેવી, તેમની કલ્પકતા દર્શાવતી નાટ્યવિધાનની કવિતોચિત શૈલી વિશેષતા પાૂ ઉદાહરણ પેટે ટાંકી શકાય, એમાં એમનો તખ્તાવિષયક પ્રયોગશોખ યેકાધો હોય એમ પણ બને પરંતુ, સરવાળે તો, “કલાકાર તરીકે હું બહુ સફળ છું એવી માન્યતા મેં કદી સેવી નથી. આ નાટકની રચના મારી આંકણીમાં મને ઊંચે તો ન જ ચડાવે”\*\* એવા તેમના અભિપ્રાય-ઉદ્ગારો ભલે વિનય ખાતર લખાયા હોય પણ કૃતિના ઉપલક્ષ્યમાં એ છેક ઔપચારિક નહિ લાગે ।

રમણલાલ વસંતલાલ દેમાઈનાં એક ઐતિહાસિક ચતુરંકી તેમ જ બે સામાજિક ત્રિઅંકીઓની લખાવટ અંગે સુશ્લિષ્ટ નાટ્યવિધાન તથા નાટ્યાવરયક પાત્રચિત્રણની બે અગત્યની ઊણપ મુખ્ય વર્તાઈ આવે છે એવી છાપ વ્યક્ત કરતાંની સાથે, નાનપણથી

\* અં. ૧; પ્ર. ૧.

‡ અં. ૨; પ્ર. ૧.

† અં. ૩; પ્ર. ૧.

+ અં. ૩; પ્ર. ૮.

\*\* પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧૦.

તેમનો નાટ્યશોખ કેળવનાર-ચોષનાર વ્યવસાયી રંગભૂમિની શૈલીવિષયક પરિપાટી જ મુખ્યત્વે નજર સમક્ષ રખાઈ છે એ હકીકત તેમના નાટ્યવેબનના સમાપન- મર્મા સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખવાનું ન્યાય ગણાશે અને એ સંદર્ભમાં એમની સ્વયં-કબૂલાત વિશેષ રસપ્રદ બની રહેશે :

“વર્તમાન ગુર્જર રંગભૂમિના અનેક દોષ નિહાળવા છતાં હું તેને તિરસ્કારી શક્યો નથી. રંગભૂમિએ વિકસાવેલા (Technique) બાહ્યાકારમાં અનેક શક્યતાઓ ભરી છે એમાં મને સંદેહ લાગતો નથી. જોકે સાહિત્યે સ્વીકારેલું એક પણ નાટક રંગભૂમિ પાસે નહિ હોય તોપણ. વગી પશ્ચિમનાં નાટકોમાં મધાતી સ્થળ અને કાળની સીધી સંકલના વગર, લાંબાં લાંબાં આખાં પાનનાં પાન ભરાય એવાં સૂચનો વગર, માત્ર ચમકના સંગીતરહિત, વાર્તાવાપ વગર નાટક રચાય જ નહિ એવો મત હું મારે માટે હજુ દઢ કરી શક્યો નથી. નાટકમાં યોગ્ય સંગીતની ગૂંથણી (Asides) અને (Soliloquy) સ્વગતની રચના અને પ્રવેશ દ્વારા યોજાતી સમય-સંકલનાના ઉપયોગમાં માનું છું. પશ્ચિમની રચના અને તેના ભણકાશ સમી કેંક સુંદર ગુજરાતી નાટકરચનાઓ પ્રત્યે ખૂબ સદ્ભાવ ધરાવતો હોવા છતાં અને પશ્ચિમના કલાકારો પણ એ રચનાઓ વર્ણ ગણે છે એમ મનાવું હોય તો તે ભૂલ છે.....એટલે બાહ્યાકૃતિને ઘડનાં ઘણાં જૂનાં સ્વરૂપોનો અને તદબીરોનો હું આકાશ લઈ નાટક રચવામાં ખોટું માનતો નથી.”\* આ વિનં જણાતાં અંગત વિધાનોની સાધક બાધક વિગત-ચર્ચા અપ્રસ્તુત ગણીએ તો ‘વર્તમાન ગુર્જર રંગભૂમિ’ની અત્યંત રૂઝ શૈલી ખાસિયતો તથા ખૂબી-ખામી-ઓના આવા સ્પષ્ટ નિખાલસ પુરસ્કાર-સ્વીકારની ઇતિહાસ-અગત્ય પેટે એટલું નોંધી શકાય કે વ્યવસાયી રંગભૂમિ તથા નાટ્ય-લખાવટની વ્યાપક ઉપેક્ષાનાં વલણ-વહેણના અનુસંધાનમાં, એ બહુધા સ્થૂળ અતિરંજકતામાં અટવાતી રહેલી શૈલીને શક્ય તેટલી રુચિકર રીતે અપનાવવામાં અને આછેપાતળો-કદાચ અસભાન-શૈલીસમન્વય પ્રયોગવામાં વિભાકર પછી કોઈ ચિન્નિત સાહિત્યકારનો નામ નિદેશ કરવાનો હોય તો તે રમણલાઈ દેગાઈનો.

આ જ ગાળામાં, ‘ઉગતી જુવાની’ (૧૯૨૩) દ્વારા સૌ પ્રથમ વાર નાટ્યપ્રકાર પરંવે પોતાનું ભાષા-સામર્થ્ય અજમાવતા બ. ક. દાકોર પણ “નાટકને ભજવવાની જરૂરિયાતોને આદિથી અંત સુધી પૂરેપૂરી લક્ષમાં રાખીને જ દરેક પ્રવેશ રચવામાં આવ્યો છે”† એવી કૃતિ અંગેની જહેરાત દ્વારા રંગભૂમિ-સભાનતા દાખવે છે, પરંતુ તે રમણલાઈથી

\* ‘અંજની’ની પ્રસ્તાવના; પૃ. ૮૯.

† પ્રવેશ ૧; પૃ. ૨૬.

જુદા પ્રકારની. વળી, બંનેની નાટ્યમામગ્રી તેમ નિરૂપણપદ્ધતિ વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત ઓછો નહિ જાય.

સંસ્કૃત ઢબના મંગલાચરણના સૂત્રધાર નિમિત્તે લેખકની આત્માભિવ્યક્તિ, એ નવતર શૈલીની પ્રસ્તાવનામાં આવેલાયેથી માંપ્રત 'ગભૂમિની ઉગ્ર કઠોર નહિ, પરંતુ બહુધા સમતોલ-વિવેકી વિવેચના, એ દ્વારા વ્યક્ત થતી રંગભૂમિ નિષ્ઠા તેમ સાક્ષરી-માનસ વિશે નોંધપાત્ર ઠરતી જગત્કતા, સંપૂર્ણ હિંદુ કુટુંબના 'સાંસ્કારિક નાટક'નાં, ગૃહજીવનનાં નિકટવર્તી જણાતા પાત્ર પ્રસંગ, એ મારફત મધ્યનિષેધ, લગ્નપ્રથા તથા ઉચ્ચ કેળવણી જેવા ઉપયોગી પ્રશ્નોની ચર્ચા છણાવટનું નાટ્યનિયોજન, ઘરગથ્થુ વાતાવરણ જમાવતી શૈલિદી સંવાદબાની તથા બોલાતી ભાષાની પાત્રોચિતતા,\* એમાં ટેકાતો નવા વાસ્તવ-આગ્રહનો આવિષ્કાર અને ગજલ, લાવણી, પદ જેવી કવિતાની સરલતા દ્વારા સંસ્કૃત નાટ્યરીતિના અનુશાસનને આંતરીને જાણે આ સાક્ષરી કલમે દૂરવર્તી પ્રખ્યાત સામગ્રીનાં રસલક્ષી નાટકોનો સાહિત્યિક ગદ્ય તથા પદ્યપ્રચુરતાની સ્થાપના શૈલીની દીર્ઘ પંપરામાંથી નાટકને છેટું દોરી જવાની કોશિશ કરી કહેવાય. પરંતુ એમાં નિર્ણાયક વિકાસક્રમ સિદ્ધ થાય એમ સહસા બની આવ્યું નથી. ઊલટું, સુદીર્ઘ સંવાદો, વૃત્તાંતકથન, ચર્ચાપ્રચુરતા અને સ્વગતની નીરસતા, ઈલાખા, દોલત તથા પદ્માના ઓછાવત્તા અપવાદ સિવાય નિર્જીવ પાત્રસમૂહનું અનાકર્ષણ, સ્વનંત્ર વિષય એકમનું સ્વપર્યાપ્ત પ્રવેશ-નિયોજન તથા નાટ્યેતર સામગ્રીની લગભગ કંટાળાજનક બની રહેતી પ્રશ્નચર્ચા† દ્વારા કથનરીતિ કરતા કેવળ કથયિતવ્યને પ્રાધાન્ય અપાયું હોય એવી છાપ પડવાની અને એમ, નાટકના ઉપસીર્ષકમાં ભટકાવાયેલું 'ભજવાય એવું' વિશેષણ ભાગ્યે જ ચરિતાર્થ થયું કહેવાય.

\* “ભૂત, વર્તમાન અને ભાવિને અંગે હાલ પ્રવર્તતાં બધાની વસ્તીઓછી કલા જોતાં આ પ્રકારનાં 'ઇ કંઈ સિદ્ધ અને ચિત્ત્ય વિચારોથી જાણેઅજાણે પ્રેરાઈને આ નાટક લખતો ગયો તેમ મેં' એમાંનાં જુદાં જુદાં પાત્રોની બોલી માટેની રૂઢિઓ (Con ention) યોજી છે, પાત્ર સાથે તદાકાર બની લખવાના ઝેડમાં યોજાઈ આવી છે.” આ નાટકની ભાષા—ટિપ્પણ.

† પ્ર. ૩ નું શીર્ષક આમ છે: ‘મિત્રા વિરુદ્ધ શુદ્ધ આહાર વિશે અફવાનૂની સંવાદ’; એ પછી કર્તાની નોંધ : “અફવાનૂની સંવાદ એટલે પ્લેટોના સંવાદોની ઢબનો સંવાદ. પ્લેટોએ પોતાના સંવાદ તખ્તા ઉપર નટ ચમૂ ભજવે, અને શ્રોતાજનો તેમાં નાટક તરીકે રસ લઈ શકે એવા રચ્યા જ નહોતા. આ પ્રવેશ ભજવી શકાય ખરો?”



‘લગનમાં બહારથી આવવા સંયોગે વિયોગ’ (૧૯૨૮) ના ‘નિવેદન’ માં રણછોડભાઈ ઉદયરામ, વાઘજી આશારામ, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી તથા મૂળસંકર મુલાણીને ‘વ્યવહાર નાટ્યકારો’ તરીકે બિરદાવવામાં તેઓ વ્યવસાયી રંગભૂમિ પરવે ફરી વાર લાક્ષણિક મહાદયતા દાખવે છે જાણે. પરંતુ તેમની પોતાની પ્રસ્તુત કૃતિમાં—રમણલાલની જેમ—એવા કોઈ શૈલી-અંશે જેવા નહિ મળે. બલ્કે, રમણાણી કુટુંબનાં વિષય-વાતાવરણના ટૂંકી વાર્તા લાયક સંક્ષિપ્ત વસ્તુનું નુનાં નાટકમાં, સંકલન, પાત્રચિત્રણ, વાર્તાલાપ (એમાં ટૂંકા સંવાદોની ઓહચાલની લઢણ અપવાદ ગણાય) તથા નાટ્યરસ નિષ્પત્તિની શૈલી-બાધા પૂર્વવત્ નહિ હોવાથી, એ શાળાઓ—વિદ્યાર્થીઓને અનુલક્ષીને લખાયું છે છતાં અભિનયપ્રવૃત્તિને ઉપકારક નીવડવાની કર્તાની શુભાશાની નિશાનચૂક થઈ ગઈ કહેવાય.

વેલ્ડેટાઈન કેટેયવના ‘સ્કવેરિંગ ધ સર્કલ’ (‘વર્તુલમાંથી સમચોરસ’) નામના વિશ્વખ્યાત રશિયન પ્રહસનના ગુજરાતી અનુવાદ ‘સેપ્ટિયેટ નવજુવાની’ (૧૯૩૬) દ્વારા આ વિદ્વાન પાંચરતી રંગભૂમિને મદદકારક બનવાની વળી એક વાર ઉત્કંઠા નિષ્ઠા દાખવે છે એમ જ, પરંતુ રૂપાંતર-આવરણ સરળતા—સ્વાભાવિકતા તેમ પ્રહસનોવિત્ત હળવાય—દૂરછાટ અંગેની કાંઈક સ્વભાવગત મર્યાદાઓ અને મૂળ વસ્તુ-માળખાને મૌલિક રીતે મહારવા-બહેલાવવાની નાટ્યવિષયક શૈલી ઊભૂપને કારણે ગુજરાતની રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને તેમના ચીવટભર્યા પરિશ્રમનો લાભ મળી શક્યો નહિ એટલી જ નોંધ કરવાની રહેશે.

આ વિલોકન ક્રમમાં હવે ઉલ્લેખાનારા યશવંત પંડ્યા પણ પ્રતિનિધિ શૈલીકાર ખરા, પરંતુ જેમ તેમની એકાંકી નાટિકાઓમાં તેમ આ અનેકાંકી નાટકોમાં વ્યક્ત થયેલા આવિષ્કાર સાથે ટ. વ. દેઆઈ તથા બ. ક. હકીરનાં જે તે વચ્ચે—શૈલીનો પણ વિગત-વિચાર કરવામાં આવે તો બંનેમાં રસપ્રદ અસામ્ય ઓછું નહિ જડે. આમાં, તેમણે અપનાવેલા દ્વિઅંકી નાટ્યબંધ પ્રથમ દષ્ટિએ તો કથનરીતિની નવીનતા પેટે નોંધી શકાય; અલબત્ત, પ્રત્યેકના પાંચ એમ કુલ દશ પ્રવેશના ‘પડદા પાછળ’ (૧૯૨૭)માં મૂળે તો એકાદ ત્રિઅંકી-નું વસ્તુ-રૂપક ગોઠવાયું છે એવું લાગે એમ પણ બને. કથનિત્યની વિશેષતા નોંધવી હોય તો તે આ: “આપણે જે જીવન જીવવું હોય છે અને જે જીવન જીવવું પડે છે તે બેઉ, એક એકથી જુદી જ નહિ પણ વિરોધી તત્વોથી ખદબદતી, નિરનિરાણી સ્થિતિ છે. એ વચ્ચે અવિરામ ધર્મણ ચાલ્યા જ કરે છે અને પરિણામ તરીકે અકલ્પ્ય ભાસતી કેવળ કંઠંગી જિંદગી અનુભવવા વાતો આવે છે. પોતા સિવાય અન્ય કોઈને એની ખબર ન પડવા દેવા મોં એટલેટલી કાળજી રાખે છે કે ક્યારેક પોતે પોતાને છેતરવા લાગે છે એનું પણ એને ભાન નથી રહેતું.” \* પ્રસ્તુત શબ્દોની નાટ્યોચિતતા અંગે

\* “સી. વનવેલી મહેતાને” (નામની પ્રસ્તાવના); પૃ. ૭.

આદર્શરૂપ છે તેવી પરિસ્થિતિ કૃતિમાં આવેખાઈ છે લગ્નવિષયના ઉપલક્ષ્યમાં, કદીક સ્વચ્છંદે ચડી જતું મુક્ત, ઉડવાસી પ્રભુજીવન તથા સહેજમાં ન દુઃખી દેવાય તેવી અજખામણી જવાબદારી સાથેનું લગ્નજીવન—એમ ‘જીવવું હોય’ અને ‘જીવવું પડે’ એવી બે પરસ્પર વિરોધી જીવન પરિસ્થિતિ આવેખવામાં તેમણે પરંપરાગત કળેયના વિષયનું કેવળ નવતર રૂપાંતર કર્યું છે એમ પણ કહી શકાય. વળી, ‘અવિરામ ધર્મણ’ તથા ‘કંઠંગી જિંદગી જીવવાનો વારો’ જેવી વસ્તુ-પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ અંગે અસંતોષ રહેવાનો તે તેના અવ્યવસ્થિત નાટ્યનિયોજન અંગે.

હંસલ જયલક્ષ્મી તથા સુભદ્રા વનવેલી એ પરસ્પર લગ્નસંબંધથી બંધાયેલાં અને એ પૈકી પરસ્પર સ્નેહભાવે સંકળાયેલાં હંસલ વનવેલી, એમ પરિણીત યુગલો અને પ્રભુથી પાત્રો એક જ સ્થળે એકઠા થાય અને પ્રભુની નિષ્કુર લાચારી તથા લગ્ન અંગિની વિકૃતિ એક જ પ્રવેશના પ્રસંગોમાં વ્યક્ત કરી આપના અને એ સાથે અં. ૧; પ્ર. ૫ સાથે આટોપાઈ રહેતા પ્રથમ વસ્તુ સ્તબકની ઘટ્ટ નાટ્યમયતા સુગ્રહિત લાગે ખરી, અને મનોમંથન તથા વ્યથા પછી સ્નેહની વિકૃતિમાં જીવતા પ્રભુથીઓની વેદના સંયમ તેમ આત્મનિચનાના ઓઠા નીચેથી ભભૂકી આવે અને કડુણ પરાકોટિ તરફ વળે એ નાટ્યસહજ પણ હરે, પરંતુ પાત્રીની મોંમાર દલીલબાજી અને ગૂઢભાગ, પતિનો ભૌતિક તરીકેનો છત્રવેશ તથા પિસ્તોલ તેમ ઝેરની શીશી જેવાં આત્મઘાતનાં સાધનો તથા પાત્રના આત્મઘાત જેવી પ્રસંગનામગ્ની વડે વસ્તુપ્રવાહની સરસતા કચળી છે એટલું જ નહિ, આવી લાથવગી તરત્રીનો નિમિત્તે ચોક્કસ સમાપન અર્થેની નાટ્યકારની મૂંઝવણ છતી કરતો આ આખો નાટ્ય ઉત્તરાર્ધ ઘણો બધો નાટકી બની ગયેલો જાણ્યો. નાટ્ય-વિધાનની આ તાર્તિવક ઊંડાપનો બદલો મળી આવે છે તે તેમની બૌદ્ધિક ચંપળતા તેમ ચમત્કારી દાખવતા સંવાદ કસબ દ્વારા. પાત્રોક્તિ દ્વારા જે તે પાત્રની મનસ્થિતિ અંગે સંદેહગત રહેતી નથી, પરંતુ એ સંવાદોદ્ગારની ધમ્મી વાર એકવિધ લાગતી, તર્કપરચણતા તથા દલીલબાજીની વામ્ની લઢણ પાત્રોના વ્યક્તિત્વવશી પિંડ બંધારણ અંગે પ્રતિકૂળ નીવડેલી લાગે એમ પણ બને. એમ છતાં, રૂઢિ-રીઢિ લગ્નસંસ્થાની વિકૃતિની બુદ્ધિપૂત દલીલો દ્વારા કડક ચકાસણી કરતા રહી, તે પ્રત્યક્ષવાદી વૃત્તિ વલણનો આગેવાની લેતા જણાય છે તે આ વાર્તાવાપ-કૌશલ્યના કારણે. રૂઢિલગ્નની કડુણતા ભલે નાટકી કંઠે અતિશયોક્તિપૂર્વક આવેખાઈ હોય, પરંતુ એ અંગેના કેટલાક કંઠંગા પ્રસંગ તેમ ભાવ વિશે જાણે વકતાનું ઝેર પાચેલાં તીર છોડતાં રહી તેમના ભાષામાં એની તો ઊંડાપ નથી એનો તેમણે ઠીક પરિચય કરાવ્યો છે. એવી સમગ્ર રીતે લાભ થયો છે નાટકની સુવાચ્યતાને આ રીતીની વિશિષ્ટતા પેટે વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ગણાયે તે પાત્રોના મનો-

ભાવેને\* અથવા પ્રાપ્ત વસ્તુ-પ્રસંગને<sup>†</sup> વાગછટા વડે તાદશ બનાવતાં ભરપૂર સૂચનો. નાટક નવલકથાની ભેદ-રેખા ભૂંસાતી આવે છે તે આવી લખાવટમાં. 'ચીબરીની કારમી ચિચિયારી સંભળાય છે', 'ચન્દ્રને પ્રચંડ વાદળ ઘેરી લે છે'; 'પ્રલયનો ભયંકર કાળ ફરી વળ્યો લાગે છે' એવાં સંકેત-સૂચનોમાં નાટ્યેતર સૃષ્ટિની પ્રકૃતિ-ઘટનાનો પ્રતીક ઢબે ઉપયોગ થયો જણાય છે.

બે વર્ષ પછીના 'અ. સી. કુમારી' (૧૯૩૧)માં તેઓ શારીરિક સાથે માનસિક એમ બેવડું કળેડું પ્રયોજી પ્રથમ કૃતિનું વિષયનુસંધાન જાળવી રાખે છે એટલું જ નહિ, એ નિમિત્તે સમસ્થાપ્તલગ્ન વિષયની જાત તપાસ કરતા રહેવાનું શૈલી-સાતત્ય પણ તેમણે વધુ ઉત્કટ બતાવ્યું છે જાણે. એમ કરવામાં તેઓ જુનવાણી મન, પ્રચલિત અભિપ્રાય કે બહુમાન્ય નીતિ વિચારની બુદ્ધિપરાયણ નિર્ભીકતાપૂર્વક ચકામણી કરવા મથે એ સ્વાભાવિક ગણાય. એ સાથે એમાં નવા અવલોકન વવણનો પ્રતિનિધિ આવિષ્કાર જડી આવે છે તે વ્યવહાર મૂલ્યોને વ્યક્તિના ઔદિક જીવનના સુખદુઃખના સંદર્ભમાં મૂલ્યવતા રહી પ્રગ્ન ઉઠેલ દાખવવાની શૈલીમાં. પ્રથમ કૃતિની સરખામણીમાં, 'અ. સી. કુમારી'ના કૃતિગત મંતવ્ય ભારને વિશેષ લાભ મળ્યો છે તે નાટ્યાનુકૂળ સંવિધાનનો. એકાંકી-ઉચિત પરિપક્વ ભૂમિકાઓ વસ્તુ-ઉદ્ઘાટન, વિચાર તેમ ભાવનાનો સૂક્ષ્મ સંઘર્ષ, કટોકટી પરકોટિ, નાટ્યોચિતતા તથા વિધિલાસસૂચક વિષય સમાપન દ્વારા પડવાનું નાટ્યવિધાન રુચિકારક બન્યું કહેવાય; પણ વસ્તુસંવિધાન અંગેના નાટકી અંશે છેક નથી એમ નથી. વિભૂતિના ઘરની મુલાકાત લેતા શ્રીમાન તેના આંગણમાં લપસે, અફળાય, જીવલેણ માંદગીમાં પટકાઈ મૃત્યુ પામે<sup>††</sup> એવા ઘટનાતત્ત્વનું ઉદાહરણ એ અંગે લાકી થકાય. વસ્તુના વિભૂતિ અંગેની મહત્ત્વની વિષયસંધિ અંગે કસબ આવધાનીની ઊભપ વર્તાવાની, કેમ કે વિભૂતિનો છત્રવેશ બીજાં પાત્રોથી તો ટીક પણ ભૂતકાળમાં સ્નેહધાત્ર બનેલી સુકુમારીથી પણ છૂપો રહી શકે એ ભાગ્યે જ પ્રતીતિજનક ઠરે. એ વસ્તુ સંદર્ભ અંગે સુકુમારીના માનમતા અદેશા આલેખાયા છે ખરા\*\* છતાં વસ્તુસંકલનની એ કટીની શિથિલતા રસબ્રાધક એટલા માટે નીવડે છે કે વિષયના નાટ્યસ્ફોટ અંગેની પ્રસંગપૂરણી ઘણી બધી

\* નમૂના ખાતર : 'મનાવવાની મહેનત કરતી', 'ઊંચી છાતી કરી', 'ખુશમિજાજળી', 'આખી વાતનું મહત્ત્વ ઘટાડતી', 'નુચ્છકારથી ટુકડે ફેંકતી લેાય તેમ', વગેરે.

† 'બાજી જરા ચગડેળે ચઢે છે', 'જયલક્ષ્મીના ચહેરા પર શાહી ઢળે છે' વગેરે.

†† અં. ૨, ચિત્ર ૩.

\*\* અં. ૧, ચિત્ર ૩.

ભાવસુષ્ટિમાં અગ્રેસર રહેતું બોલકણું પાત્ર સમસ્યાનાટકની ઘટનાસુષ્ટિમાં કાર્યસાધક ઉપાદાન તરીકે પણ ઉપયોગમાં લેવાતું છે. સંસારના સર્વ જ્ઞાન વિષયોની બોદિક ચક્રાસરીમાં સચતા યુરોપ પ્રવાસી અભિજીત અને કેવળ શૂન્ય-સ્વરૂપ ઈંડની જાત્રુકારી ધરાવતા સ્વેરવિહારી વાચરી તીરથ વચ્ચે વાતાવરણ, મંસ્કાર તથા માનસકક્ષાનો અધિકતમ તફાવત હોવા છતાં એ બંને વચ્ચે ૪ વર્ગમાં વધુ સમજાવુ સમભાવ આલેખી કર્તાએ કેળવણી-રુપારા અંગેના તાત્વિક વિચારભારની સટીક તેમ વ્યંગ્યાત્મક નાટ્યાભિવ્યક્તિ પણ સાધી બતાવી એ તેમના નિરૂપણની ખૂબી આશ્ચર્યજનક તથા સ્વભાવપરિવર્તનની ગૂંજળાવતી પ્રક્રિયાને નિર્ણય કરેલ તીરથના મોકાસરના જીવન સ્વાર્થ દ્વારા આશ્રમની નિયમ પરસ્ત શિક્ષણપ્રથા તથા ૪૬ ચિસ્ત ઘેલછા પરત્વે તથા ભણેલા સુધરેલા પરંતુ આપરખા ‘માંડી વાળેલા’ પરત્વે ૪ નહિ પણ વાતચીતમાં ઝીણું કાંતનારા અને બુદ્ધિનું કવચ પહેરી આંજતા ફરતા-કદાચ એ રીતે લાગણી દૈર્ઘ્ય છુપાવતા-અભિજીત જેવા આધુનિકો-અતિશિસિતોના જીવન પરત્વે ૪ કેમ જાણે કર્તાએ વેધક ટાકો ચાંપ્યો છે. આમ, નાટ્યારંભે અમામાન્યતામાં સરખાં જણાતાં બે પ્રમુખ પાત્રોનો આચરણ-ભેદ પણ વિષયસ્ફોટન તથા વસ્તુસમાપન અર્થે નાટ્યોપયોગી બન્યા વિના નથી રહ્યો. એટલે તાત્કાલિક ભલે અભિજીતની વિચારશ્રેણી વાણીછટા આકર્ષક લાગે, પરંતુ અંતિમ સાર્ગંકતા જણે તીરથના પ્રણયરંગી જીવન અને સૌર્યરંગી મૃત્યુ વિશે ટૂંકમાં, નાટ્યવિષય તથા કૃતિ-શીર્ષક ચરિતાર્થ થયાં જણાય છે તે આ અભિજીત, આરતી, ફાગુનીની પાત્રત્રિપુટીની ખાસિયતોને ઉપગ્રાવી આપતા તીરથના પાત્રાલેખ નિમિત્તે. તીરથને મળેલા આવા માનભર્યા નાટ્ય મહત્ત્વને લીધે અગત્યની ફરિયાદ નિરસ્ત થવાની તે એ કે, ક્ષીધરાણી ખુદ અભિજીતથી અંજયા-આકર્ષાયા છે. તેમની કૃતિઓમાં સદગ-મુલભ થઈ પડેલી કાવ્યછંટ બહેલાવતી આવતી ગીત યોજના તથા નાટ્યછટામય મંવાદબાની-થી લાભ થયો છે પાત્રદોષક બાવાભિવ્યક્તિને. તરેલવાર વિષય અંગેની અભિજીતની વિચારસામગ્રી માર્મિક રીતે વ્યક્ત કરવા સાથેસાથે ચાલતી સુધારા વાર્તાલાપ લઠણ અંગે તેમની ગદ્ય છટા પણ નોંધવાની રહે. આવા શેલી સહયોગથી ઉપયુક્ત થયેલી સંપત્ત તેમ ડુચિકર અભિનયશક્તિ ગતાનુગતિક રસાસ્વાદને નિરાશ કરે તો ભલે, પણ અવેતનોત્તર રંગભૂમિ ક્રમમાં આવશ્યક બનનાર-આકાર લેનાર નાટ્યશિક્ષણ તેમ અભિનયઅભ્યાસ અંગે પ્રથમ પસંદગી આપતી રહેશે તે આવી કૃતિઓને

સ્રી-પુરૂષના જાતીય આકર્ષણ તથા તત્સંબંધી પાત્રો પ્રસંગે આલેખતાં ‘જળિની’ (૧૯૩૫)માં તેના કર્તા ‘દિવ્યાનંદ’ ‘ફકિ વિચાર, ફકિ-આચાર, એ સત્ય કે કદયપ્રેરિત, નિર્મળ બુદ્ધિમાંસાની પ્રમાણિકતા એ સત્ય?’ એવા વિષય-પ્રશ્નની યથામતિ ચર્ચા

કરવા મથે છે, એમાં વિચારોની મૌલિકતા કરતાં એ પ્રશ્ન છણાવટ અર્થે ગોઠવાયેલા ત્રિઅંકી નાટ્ય-માળખાના આઠ જેટલા “પ્રવેશોની રચના ફક્ત વાચનની દૃષ્ટિએ જ કરેલી છે”\* એવી નિખાવસ ચોખવટ કદાચ નોંધપાત્ર છે તે ભલે! ‘પ્રીતમની ખાસ’ તથા ‘યોગી કોણ?’ (૧૯૩૬) એ બે લગ્નવિષયક નાટકોમાં તેઓ ત્રણ અંક-આઠ પ્રવેશનું વસ્તુ માળખું તથા (નાનાલાલ, ૨. વ. દેસાઈ જેવા) અન્ય કવિઓનાં ગીતો ઉમેરતા રહેવાની શૈલી જળવી રાખે છે અને નાટ્યવિધાન અર્થે નાટકી-આકસ્મિક તરકીબોને પણ આશરો લેવાય છે; છતાં કર્તાકલમની સંવાદ ફાવટના કારણે વાચનની રસપ્રદતા અંધાગ્રેરી જળવાઈ આવે છે એ એમના નાટ્યોન્સાઈનું સુફળ કદાચ. સાંસારિક તથા નૈતિક પ્રશ્નોની આલોચનાનું તેમનું ચોથું છેલ્લું નાટક ‘ઈશ્વરનું ખૂન’ (૧૯૪૧) નવા વિચારવાદનો આણસારો આપતી ઘણી મૌલિક કૃતિ ઠરે. સુવાચ્ય સંવાદછટાની ખૂબી અંગે તેમ નાટ્યોપકારક રચનાવિધાનની તથા ચર્ચાતિરેકની ખામી અંગે તેમનો આ અડધા દશકાનો નાટ્યફાલ લગભગ એકસરખો ઊંચો કહેવાય.

એકધારા ઉન્સાહથી નાટક લખનારાઓમાં બીજે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે પુરુષોત્તમદાસ ત્રિકુમદાસનો. સમકાલીન-સામાજિક પ્રશ્નોની નાટ્ય છણાવટ કરતા રહેવાની આ ગાળાની નવી નિરૂપણ-રીતિમાં તેઓ ઘણી આચારપદ ચડાવત, કરે છે ‘ન્યાય’ (૧૯૩૧)થી હિંદુ સમાજ પરના પશ્ચિમની રહેણીકરણીના આક્રમણનાં શક્ય પરિણામોના નવા વિષયના ‘હાથીના દાંત’ (૧૯૩૧)માં, “આપણે ત્યાં જે વર્ગને ડહાપણીઆ નીતિથી નીતરતું જ સાહિત્ય જોઈએ છે તેને માટે આ નાટક નથી” એવી મુનશી-સંપ્રદાયની ખુમારી વ્યક્ત થઈ છે અને તેને ‘આગુખ’ પાઠવ્યો છે તેય મુનશીએ. “આ નાટક મૂળ અંગ્રેજીમાં લખવા પાડેલું પ્લોટની રચના અને જે સામાજિક સ્થિતિ ચીતરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તે ગુજરાતમાં સહેલાઈથી કસી શકાય એવા નથી. બંગાળીઓમાં દૂરછેડનો કાપદો લાગુ પડે છે અને આચારવિચારમાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિનું બહુ અંશે અનુકરણ કરે છે એમ સાંભળ્યું છે એટલે બંગાળી પાત્રો દ્વારા જ એ વિષયની ખિલવણી થઈ શકે એમ માનીને બંગાળી નામો વાપર્યાં છે.”† એમાંની સમસ્યાનાટકની વિષયમામત્રી તથા વિચારપ્રેરક માવજત, વસ્તુસંકલનની નાટ્યોપકારકતા અને સંવાદ-લખાવટની સફાઈ તેમ તાજગી અને પ્રગતિશીલ વિચારશ્રેણીમાં, નાટક લખતી નવી ક્લેશમાં પ્રગટતા થયેલા તેજનું સમર્થન જડી રહેવાનું. આની સરખામણીમાં છેલ્લી કૃતિ ‘સળીયા પાછળ’ (૧૯૩૬)-નો નાટ્યવિષય સામાન્ય તેમ અનાકર્ષક ગણાય પરંતુ તેમને શૈલી-સુલભ થયેલી ખાસિયતોને કારણે નાટ્યમયતાનું આકર્ષણ જળવાઈ આવ્યું છે.

વુલ્ફોની લગ્નચોટુપતા પરત્વે તિરસ્કારપુરુષ પ્રત્યાઘાત આલેખતા ‘બળવાખોર’ (૧૯૩૫) તથા મુવકોની અનધિકૃત પ્રણયવેદ્યાને ઉપહાસ વિષય બનાવતા ‘આઘાની પાંખે’ (૧૯૩૯) નામનાં શાન્તિલાલ મો. શાહનાં બે ત્રિઅંકીઓમાં સંસ્કારી-સ્પુલ્ક સંવાદછટા સિવાય અન્ય કોઈ નાટ્યકગ્ન શૈલીસિદ્ધ થયો જણાયે નહિ કેમ કે નાટક લખવા નિમિત્તે તેમણે મુખ્ય નેમ રાખી છે તે પ્રેમ વા લગ્ન સંબંધી વસ્તુસુલભ બનતા જો તે પ્રશ્નો વિશે મંતવ્ય દર્શાવતા રહેવાની વા ચર્ચા ગોઠવતા રહેવાની

ડીન સ્વિકૃતને તથા બર્નાડ શોને “ઉદ્દેશી” ને તથા અમુક નામાંકિત વ્યક્તિઓની ખાસિયતોને અનુલક્ષીને લખાયેલું ખુલાસા તલકથી શાહનું ‘મોહનમાયા’ (૧૯૨૬) ઉલ્લેખનીય નાટ્યકૃતિ ઠરશે તે એ પૂજ્યપૂજનું પ્રદર્શન હોવાના કારણે. એ લખાયા પછી થોડા જોટલાં વર્ષે પ્રગટ થાય એ હકીકત વિશેષ મહત્વની ગણાય તે તેમાંની નાટ્ય-પ્રેરણા અર્થે. સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શના લગભગ એકચક્રી અનુશાસનના આરંભના અરસામાં કેવળ પાશ્ચાત્ય નાટકની શૈલી પ્રેરણા તથા સાદાંત ગદ્યમાં, સાદાંત પ્રદર્શન લખવામાં તેમણે બહુવિધ નાટ્ય પદો લઈ એમ જ. પૂજ્યપૂજનો અત્યંત અર્વાચીન-નવતર નાટ્યવિષય, તંત્રાંતર પ્રદર્શનલક્ષી વસ્તુ માવજત, રમૂજપ્રદ સ્વભાવ-ખાસિયતો ધરાવતાં હાસ્યજનક પાત્રો, ફક્ત બે દિવસમાં આટોપાતા ઘટનાપ્રચુર વસ્તુતંત્રની સમયલક્ષી એકસૂત્રતા અને નાટ્યલક્ષી સંઘટ્ટતા, રસપ્રદ નાટ્ય-ઉદ્દેશાટન, કાર્યસાધક પાત્ર મોહન ઉપરાંત ભોમિયાથી માંડી અમેરિકન સ્ત્રી પ્રવાસી સુધીનાં સૌ પાત્રોનું વ્યક્તિત્વલક્ષી તેમ નાટ્યોપકારક આયોજન વિતરણ, વ્યંગ કટાક્ષ, દ્વિઅર્થી ઉક્તિ અને માર્મિક ઉદ્ગાર, ઠેકડી અને નિર્દેશ રમૂજના વૈવિધ્ય વડે વિષયસ્ફોટક પ્રદર્શનની રસનિભૂતિ, પ્રત્યેક પ્રસંગની અર્થસાધક હાસ્ય માવજત : નાટ્યવિધાનની સર્વ જી કસબ ખૂબી અંગે પાશ્ચાત્ય નાટ્યપ્રેરણા તથા પ્રદર્શન લેખન અંગે એ પ્રકારની નમૂનેદાર શૈલી સિદ્ધિ મુનશી-મહેતા પૂર્વે, કહો કે લગભગ દશકા વહેતી જોવા મળે એ હકીકત ઇતિહાસ મહત્ત્વની બાબતમાં સ્વર્ણરુપે ગણાય.

વસ્તુતંત્રમાં આલેખાયેલા ધનાઢ્ય કુટુંબના અગ્રણી અંબાલાલ શેઠ ‘ગાંધી ઘેલણમાં ગરકાવ’ છે; એમની બહેન માયાવતી ‘અર્ધદગ્ધા, કવિકલાયેલી’ છે અને તેના પ્રિય-પૂજ્ય કવિ તે નાનાલાલ; વળી, અંબાલાલ શેઠની મોટી દીકરી મધુરી ‘ટાંગોરમાયામાં મગ્ન નવોદા’ છે. એક લોકનેતા અને બે કવિ એમ ત્રણ સમકાલીન ખ્યાત મહાનુભાવો પેકી ટાંગોરના નામનો—વ્યક્તિત્વનો પ્રદર્શન માવજત અર્થે સવિશેષ ઉપયોગ થયો ગણાય, કેમ કે પોતાની પત્ની મધુરીની ટાંગોરમાયાનું ભગ્નિરસન કરાવવા તત્પર બનેલ નરોત્તમ

કન્યા” માગરિકા વાણી-વર્નનની સ્વાભાવિકતાનો આગ્રહ રાખે છે, પણ એમાં નિર્બંધ જીવન કે સ્વેચ્છાચારનો દુરાગ્રહ નથી. ઊલટું, “એવી લાગણીને વશ ના થવું કે ગમે તે પળે તે અટકાવી ના શકાય. લાગણીઓ આપણને વશ હોવી જોઈએ” એવાં પિતાનાં વચનો સ્મરતી પુત્રીના પાત્રાલેખમાં એકંદરે મનોનિગ્રહ તથા નિખાલગતાનો આગ્રહ ગૂંથાઈ આવ્યો છે; ઉપલક્ષ્ય દૃષ્ટિએ સભ્ય ગણાતી કહેવાતી રહેણીકસુત્રી સામે આમૂલ બળવાખોરી પણ એમાં જોઈ શકાયે, કેમ કે, સાગરિકાને મૂળ ઉરકેસટ છે સંસ્કારની સારખના દેખાડ સામે\*. પોતાની પ્રત્યેક ચેષ્ટામાં સુવાળય વ્યક્ત કરવા સચિન રહેતા સભ્ય સમાજ કરતાં કુદરતખોળે ઊછરેલી અને આચાર વિવારની નિર્બીક ખુમારી દાખવતી સાગરિકા આત્મસંયમ વિશે વિશેષ મજાન છે એની પ્રતીતિ મળે છે નરમંત્રિના પ્રમુખ-પ્રસંગ નિમિત્તે. લાગણી કૃત્રિમતાના એ આખરી આધાત ટાળે રડી પડવા છતાં લાક્ષણિક રીતે એ સ્વસ્થ બની રહે છે: “પણ, અરે! મેં આત્મસંયમ ગુમાવ્યો છે. આમ લગામ ન હોયવી જોઈએ.” એટલે, મૂળ વસ્તુ ભલે અમેરિકી હો, પરંતુ વિચારપ્રેરક નાટ્ય-વિષયને સ્પષ્ટ રીતે સ્ફુટ કરી આપતા આ આકર્ષક-અનન્ય નાયિકાપાત્ર નિમિત્તે પણ આ સુવાચ્ય કૃતિ ધંચાતી રહેવી જોઈએ.

૧૮ વર્ષ અગાઉના સંવાદ પરથી સ્વાલેલા ખટાઉ વલ્લભજી જોશીના “લક્ષાધિપતિ હોઈ તો” (૧૯૩૫) નામના છ-પ્રવેશી નાટકમાં, ધારાશાસ્ત્રીઓના કાવાદાવા, પશ્ચિમની જડના તથા ભીતિકવાદ, શ્રીમંત વર્ગની રહેણીકસુત્રી અંગેના “વિષય પરનો ઊહાપોહ” પ્રાધાન્ય ભોગવતો હોવાથી, ચર્ચાપ્રચુર બનેલી કૃતિમાં નાટ્યવિધાનની કોઈ અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. પોતાના આ પ્રથમ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં ડૉ. સમસુલાલ યાજ્ઞિકે “હું લક્ષાધિપતિ થી રીતે બનું?” નામનું પૂરક નાટક લખવાના કરેલા સૂચનનું પરિણામ તે “મૃગનૃપ્ત” (૧૯૩૭). ધનોપાર્જનની ત્રિવિધ મનોવૃત્તિઓ દર્શાવતો નાટ્યાવશ્યક પાત્રભેદ, પ્રસંગગૂંથણીનો નાટ્યવિવેક, પાત્ર પ્રસંગનું સ્થોળાદક સંકલન—નિરૂપણ, જર્ણતના “કોરમ” શૈલીના જીવંત બનતા પાત્રાલેખ નિમિત્તે સ્વમત-સમર્થન અને મમાલોચના, વૈવિધ્યસભર સંવાદબાનીમાં નાટ્યોચિત વિધિહાસનું કુશળ આયોજન તેમ જ સ્વગતોક્તિનો વિવેકી-અર્ગળાધક નાટ્યોપયોગ જેવી, અર્થશાસ્ત્રીય વિષય-છલ્લાવટની પોતાની બીજી કૃતિને સમલક્ષી બનાવતી આ શૈલી વિશેષતામાં જોશીએ પ્રતીતિ કરાવી છે જીણી સતેજ નાટ્યસૂઝની.

\* “બેન, અમારા સુપરેલા સમાજની અમુક માન્યતાઓ અને રીતભાતોનો તારે ખ્યાલ રાખવો જોઈએ. મનમાં આવે એટલું અમે બોલતા નથી.” (ડૉ. ગંભીર)

અં. ૩ના પ્રવેશ-૧ તથા ૪માં યોજાયેલા બે વારનાં સ્થળ-પથક્રમના ઉપલક્ષ્યમાં બ.ક. ઠાકોરનાં મંતવ્યની વિગત નોંધ કરવાની રહેશે—વિશેષ તો એમાં જેવા મળતા બદલાતી આવતી નાટ્યરુચિના અને નવી ઊગતી રંગભૂમિ સભાનતાના સૂચક આવિષ્કાર બદલ. “લાલની નાટકશાળાઓમાં તળેથી ફેરવાતા તેજતામાં કથી મુરકેલી આવે એમ નથી... કોઈપણ નાટકની નાટક લેખે ખરી કસોટી તેને બજવી જેવાથી જ મળી રહે. ઉમિલ અને ભાવુક લોક તખ્તાલાયકીમાં કેવલ શૂન્ય વા અત્યંત મંદ કૃતિઓને બજવવા મથે છે. કર્તાની પ્રતિષ્ઠા, કૃતિમાંનાં અપાર્થિવ ઉડુચનો, વિષયની તાત્કાલિક લોકાકર્ષકતા, કોઈ બીજા શેત્રમાં નિષ્ણાત માણસની બલામણુ, જાતીય કોષણ (Sexual Problem)ની જ્વાલતરા નવતર ગૂંથણી કે બીજા જ કેવળ અપ્રસ્તુત કારણે પ્રેરાઈ પોતે આપણી અવનત રંગભૂમિના ઉન્નતીકરણમાં પણ ફાળો ભરે છે એમ જાતે માની લઈ ઓટલી દેશસેવા કરવાનો સ્વસંતોષ ખાટે છે તે કરતાં તેવા કોઈ પણ બંધુ ઉચિત નટનટી અને માધન સામગ્રીના સંયોજન વડે આવી કૃતિને બજવી બતાવવા મથશે, તો તેઓ ગુજરાતી રંગભૂમિ અને ગુજરાતી સાહિત્ય બંનેની સારી સેવા બજાવશે.”\* નાટકના ખેરખાંઓ માટે પણ એમાં વાજબી અને નિખાલસ ચીમકી જેઈ ચકાશે.

ખલનાયક જેવું વિલાસનું પાત્ર, અચ્છનનો પ્રસંગ, મુંબઈ આગમન અંગેના ગામડિયાના અનુભવો, મદ્યપાનનો પ્રવેશ, સંગીતબદ્ધ ગીત-ભજન વગેરેમાં વ્યવસાયી નાટ્ય-લક્ષણ શોધી શકાય ખરી પરંતુ એ રીતે સંપુષ્ટ થયેલા દરશનતત્ત્વથી આ વિચારલક્ષી કૃતિને સરવાળે લાભ થયો કહેવાય.

સ્પષ્ટતઃ પાશ્ચાત્ય શૈલી ઢબનાં અને અભિનય ઉપકારક નીવડે તેવાં સામાજિક પ્રહસનેા આપનાર વ્યોમેશમંદ્ર જર્નાલન પાઠકજી આ દશકાના નાટ્યલેખકોથી નિરાળા લાગે છે તે તેમની સ્વયંસ્ફૂરિત નાટ્યસૂઝ, ઉચ્ચ કેળવણી, સાહિત્યિક અભિરુચિ તથા સંસ્કારી રસલક્ષી વિનોદવૃત્તિના કારણે. કામુકતા તથા લગ્નપ્રવૃત્તિના પ્રહસન “જીવતી બુલિયટ” (૧૯૩૬)ના પોતાના પ્રથમ પ્રયાસમાં જ તેમણે, મુનશીમાં જેવા મળતાં રમૂજ સ્વભાવ-ખામિયતો ધરાવતાં હાસ્યપાત્રો, કાર્યવિગ બજાવતા પ્રસંગોની સ્થૂળ હાસ્યનિષ્પત્તિ તેમ જ મામિક, નિર્દેશ તથા મુકત હાસ્યની છૂટ દાખવતી વિવિધ ઉક્તિઓ દ્વારા પ્રહસનાન્નક માવજતની વિશિષ્ટ સિદ્ધાન્તના દર્શાવી આપી છે જાણે, માટે જ, અભિનય-સંગત વડે દીપી ઉઠે તેવા તેમાંના શિષ્ટ પરિહાસને “પરિચય” કાર સં. વિ. પાઠકે શુદ્ધ બુદ્ધિપૂર્વક બિરદાવ્યો છે.

\*“પ્રવેશક”; પૃ. ૩૩-૩૪.



પાત્ર-પ્રસંગની મહેતુક સંકલના, ગતિશીલ ઘટનાપ્રવાહ અને સફાઈમંદ્ર વાર્તાલાપ-પ્રચુર નાટ્યશૈલી સિદ્ધ કરી આપના આ શૈલી કચ્છના નાટ્યારવાદ નિમિત્તે મુખ્ય સ્મરણ થઈ આવવાનું તેમના નાટ્યકાર-પતિની નિષ્ણાત કલમનું. આમ, સમન્વય-સહયોગથી અમર-અમુલ્ય બનેલી નાટ્યશૈલી વિશે, પ્રવેશ-ફેર વિના સ્થળ-પલટા,\* સંજ્ઞાપત્રોની લાથી ઘોડાની કૂચનુંદિ અસંભવ દરખાસ્ત તથા કેટલીક નાટ્ય નિરર્થક પ્રવેશપૂરણોની વસ્તુ શિથિલતા ગૂંચાઈ આપે એમાં નાટ્ય લેખિકાની સ્વરૂપ તેમ માધ્યમ અંગેની અસાવધતા પણ જોઈ શકાયો.

સૌ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી રખાવેલું ખ્યાત મામગ્રીનું બીજું નાટક તે બચુભાઈ શુકલનું “રૂપાં”. કાકુ મારવાડીની પુત્રીના પ્રતિજ્ઞા કિસ્સાને આલેખતી આ કૃતિ “ઈતિહાસ નથી, નાટક છે”†† એટલે વસ્તુ માંડણીમાં કર્તાએ “માનવનરિત્ર ઉપર જ.....વધારે નજર રાખી છે” અને નાટ્યોપકારક પાત્ર ચોળના તેમ પ્રસંગપૂરણી દ્વારા નાવિકા રૂપાંના પાત્રાલેખને શક્ય તેટલો સુરેખ બનાવવાનું તાકતું જણાય છે. જનપતિ શિલાદિત્ય તથા ધનપતિ કાકુના સ્ખૂળ વિશેષ અંગે ગ્રીમસ્વ તથા વિનીત જેવાં હરીફ પાત્રોની પ્રભુ સ્પર્ધા અને જૈન શ્રીલ્લના ધર્મ-વૈમનસ્ય નિમિત્તે સંઘર્ષમૂલક નાટ્યમામગ્રી સહજજુલબ્ધ બની આવી છે ખરી છતાં ગ્રાસ્વાદ અંગે મુખ્ય ઊભુ પર્તાય છે તે સુઘડ-સુગ્રચિત વસ્તુવિધાનની. પરંતુ, પ્રવાહગત નાટ્યલેખનના ઉપલક્ષ્યમાં, તેમની તદ્દવિપયક મૌલિક બુદ્ધિ દર્શાવી આપે એવા કેટલાક શૈલી અંશો એકસામટા પ્રસ્તુત કૃતિમાંથી અવશ્ય જડી રહેવાના. સંસ્કૃત શૈલીના પ્રવેશક, ઉપસંગાર તથા અંકાવતાર,\*\* દરેકની ઉપરાછાપરી હેરફેર, ગીત-ગુલ્મનું આયોજન, “ઉમેદ તો છે કે આ નાટક ધંધાદારી રંગભૂમિ સુધી પહોં પહોંચે”††† એવી આકાંક્ષા, નાટકની લખાવટ અંગે સ્પષ્ટ વિશેષ રંગભૂમિ સંભાનતા, નાટક તથા ઇતિહાસ અંગે નિરૂપણવિપયક તાત્ત્વિક તફાવતો નિર્દેશ, ઇતિહાસ વસ્તુના નાટ્યનિષેઘ/ન વિશે કલ્પકતાનો સ્વીકાર, પોતાની કૃતિને સૌ પ્રથમ “સુનાટ્ય” બનાવવાની વિતા તેમ તકેદારી, “પ્રસંગ અંતરને ટૂંકાવી નાટ્યતત્ત્વને બહેલાવવું ” એવી નિરૂપણપદ્ધતિ, પાંચ અંક અને એથી ચાર ઘણા

\* અં. ૨

† અં. ૪.

†† “જે કે ઇતિહાસે ઓછાં ઉલટાવ્યા નથી, અને વસ્તુનાં સાધનો મેળવવા પણ મારાથી બનતી બધી જાહેમત કરી ચૂક્યા છું.” પ્રસ્તાવના; પૃ. ૧.

\*\* અં. ૧; પ્ર ૧ અને ૨.

††† પ્રસ્તાવના, પૃ. ૨.

પ્રવેશોનો નાટ્યબદ્ધ, ઈતિહાસ નામગ્રીના નાટ્યાવશ્યક પાત્રોને “ જાળમર્યાદામાથી મુક્ત  
 ઝરીનાટકમા એકીસાથે લાવવા એ પણ નાટ્યકળાનું એક અંગ છે” એવો આગ્રહ  
 અમર અને “નાટકમા નાટ્યમૂલ્યનો આવવા જ ન જોઈએ” એવું સ્પષ્ટ વકતવ્ય  
 અને સમાધાન આવા પ્રાચીન, પ્રવર્તમાન તેમ અર્વાચીન મૌલિક નાટ્યરીતિ અંગેના  
 સંસ્કારો મંતવ્યોના સમન્વય-સંબંધેન નિમિત્તે બચુભાઈ શુક્લ ભલે મહત્વાકાંક્ષી નહિ,  
 પણ એક વિચલુ કૃતિ આપી શક્યા કહેવાય અને એમા વિનય વિધાનોથી નોંધપાત્ર  
 બનની પ્રસ્તાવના વિશેષ ઉત્તેજનીય ગણાય

ટાંગેરનું “વિદાય અભિશાપ” તેમ જ “ક્રાન્ત”નું “દિવ્યાની” એમ બે કવિઓની  
 કૃતિઓ વાંચ્યા પછી, આ વિલક્ષણ સી પાત્રને ન્યાય આપવા તથા તેને “પ્રભુ”થી  
 પર એવી લોકોત્તર નાધિકા તરીકે મૂલવવાની નેમથી મનાતન બૂચ “સજીવન”  
 (૧૯૩૫) દ્વારા નાટ્યપ્રવાસ આદર છે અને એમા નવ દશ પૂર્વેની કલ્પના કામે લગાડે  
 છે વળી, “આજમા લખાતા આપણાં નવીન રીતીના શિષ્ટ નાટકોની શૈલીથી આ  
 નાટક જરા વેગળું પડે છે એમ લાગશે આને ફક્ત આગુનિઃ અગ્રેજી નાટકોની શૈલી  
 અનુસાર સવાદાત્મક જ નથી રાખ્યું આપણા નાટકોનું સૌંદર્ય ખીલવવા માટે રાગીત એ  
 અનિવાર્ય આભૂષણ છે”\* એવા નાટ્યશૈલી અંગેના સ્પષ્ટ મતવ્ય અનુસાર અને  
 “નાટકની કથાને અનુકૂળ વાતાવરણ” ઉપગ્રહોત્પન્નના ઉત્તર કૃતિસુલભ બનેલી ગીત  
 સંગીત તથા નૃત્યની રગવર્ણી સંગતની શૈલી ખાનિષતેમા સમકાલીન રંગભૂમિની  
 આછીપાતળી પ્રેરણા જોઈ શકાય ખરી સંસ્કૃત પરિપાટીનો નાટ્યબદ્ધ તથા શૈલી-રીતિ  
 પૌરાણિક વિરય વાતાવરણની સુસંગતતા અર્થે યોગ્યતા હશે, પરંતુ એકદર તો નાટકની  
 લખાવટ અંગે કર્તા કવચની અસાવધતા નોંધવાની સહેશે તે નાટ્યેતર પ્રસંગોના સકલન,  
 શિથિલ વસ્તુ ગૂઢછી તેમ નાટ્યક્ષમ મોકાની અપૂરતી માવજત અર્થે વળી, રસલક્ષી  
 વિશિષ્ટ શૈલી ઉન્મેષ અંગેની પ્રસ્તાવનાની અપેક્ષા સતોષાય છે એમ પણ  
 નહિ કહી શકાય

ગજેન્દ્ર લા પડવાના ‘છેલ્લા પાવાપતિ’ (૧૯૩૫) અંગે મુખ્ય પ્રેરણા મળી જણાય  
 છે તે તેમના સામાજિક નાટકોની લખાવટ નિમિત્તે વ્યક્ત થયેલી અભિનય સભાનતા  
 અંગેની સી પાત્રો ટાળીને કૃતિને શાળાપયોગી બનાવવાની નેમ રખાઈ છે તે આ કારણે †  
 પરંતુ, જુસ્સાદાર સભાપણ, પદ્યપકિતઓ માથેની સંવાદ લખાવટ, રમૂજ ઉપકથાનક

\* પ્રસ્તાવના, પૃ ૯૧૦

† દેવ્યાનીના ઉદ્ગારોમાં ‘ફિરસૂફ’ જેવો શબ્દ પણ વપરાયો છે જુઓ અ ૨, પ્ર. ૨  
 ‡ ભજવાયુ-સુગંધિતમિહજી લાઈસકૂલના વિદ્યાર્થીઓ દ્વારા.

તેમાં ઉમેરેલ છે” કુંટૂકમાં, વિદ્વદ્પ્રિય સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શની પ્રભાવક અમર તેમ જ વોકેપ્રિય બનતી રંગભૂમિ શૈલીના અસ્પષ્ટ આકર્ષણના સમયગાળાની આ એક નબળી નમૂના કૃતિ ગણાય

‘૨૦’જાની આ પચોતીની સામાજિક ઐતિહાસિક નાટકોની સંરખામણીમાં સમકાલીન-સજગતા આધિક-રાજકીય પ્રશ્નોનાં નાટક લખતા રહેનાર ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક એકમાત્ર અપવાદ ગણાય કદાચ રાજકીય ક્રાંતિ પછીના આધિક સંગ્રામનું તેમનું નાટક તે ‘રણસંગ્રામ’ (૧૯૩૮) ચતુરકી નાટ્યબંધ દ્વારા તેઓ પ્રવેશ્યોજના નિવારી શક્યા છે ખરા, છતાં સ્થળફેર દરમિયાન અંગેની વિસંગતિ\* ટાળવાનું ચુકી જવાનું જણાય છે વિચારપ્રેરક વિષયમામગ્રીને નાટ્યવિધાનના કલાતત્ત્વોનો શૈલી લાભ સાપડ્યો નથી ભલે, પણ રાજકારણી કર્તા કૃતિને પ્રચાર સાહિત્યમાં અટવાવાનો જે ભય હોય છે એમાંથી આ નાટક ઊગરી ગયું એ તેનું ગુણ પાસુ જ ગણાય પાત્ર આગમન સાથે સામાજિક તેમ જ શારીરિક માનસિક અવસ્થાના વિગત વર્ણનની ચિત્રાત્મક શૈલી, રાજકારણ સંબંધી રંગોની રમપ્રદતા વાસ્તવલક્ષિતા, કડુસુ શૃંગારના ભાવોનું રસચિત્રણ, ક્રાંતિ જેવા આખાબોલા પાત્રોની હજીવી રાહત, ઘટનાનંતરના વાતાવરણની સજીવતા, આધિક ક્રાંતિની અવગણના પરત્વેની કટાક્ષ દષ્ટિ અને કૃતિમાં ગૂંધાતા આવતા ચર્યાસ્પદ કર્તા મંતવ્યોની વિચાર-તાજગી દ્વારા પ્રસ્તુત નાટ્યરચના સાદ્ય ત સુવાચ્ય અવરથ બની આવી છે

સૂરત-નવસારીના છાળી દુબળાઓની મુકિતના નવેતર વિષયની નાટ્ય છણાવટ કરના ‘શોભારામની સરદારી’ (૧૯૩૮)માં યાજ્ઞિકના ઉદ્દામવાદનું નિધાન બને છે આ અત્યંત ગરીબ પીડિત માનવ વર્ગની અમર્યાદ શોષણખોરી નિષ્ઠાવાન સામ્યવાદી પ્રો પંડ્યા તથા ચુસ્ત કોંગ્રેસી શોભારામનો પાત્રભેદ, તદ્ગત વિચાર વિરોધ અને પ્રચ્છન્ન સંઘર્ષ, નાટ્ય જગતની રમપ્રદ—જીવંત મીઠાજાત, શાબ્દિક આપ-લે તથા ઝપાઝપી દાખવતી ચંબેરાકીભરી અવાદ-લખાવટ અને હજીવી મામિક ટકોર મૂકતા રહેવાની શૈલી વિશેષતા દ્વારા આ કૃતિ પણ રાજકારણી પ્રશ્ન—ચર્યાની ઘણી નીરસતામાંથી ઊગરી થકી જણાય છે

અડધા દશકા પછીનું ‘જાગ્રત સ્ત્રીત્વનું નાટક’ ‘વરઘોડો’ (૧૯૪૩) કેવળ વિષય પસંદગી અંગે જ નહિ, પરંતુ, પાત્રચિત્રણ તથા પ્રસંગપૂર્ણતા નાટ્યવિવેકના અભાવ નિમિત્તે પણ ઘણું મોળું ઉતર્યું કહેવાય. આ ઘટનાનિર્ભર ચતુરકીની દ્વિવિધ નીરસતા અંગે

કું ‘જે જ લોલ’

\* “તે પછી સૌ નીચે ઊતરે છે અને કોંગ્રેસની મોટરમાં બેસીને હૉસ્પિટલ આગળ ઊતરે છે” અ. ૨.

આસ્વાસન શોધવાનું રહેશે તે ચબગકિયા અને તેજીવા સંવાદો ગારોમાં, તેમની નાટ્ય-શૈલીમાં સહજસુચન બની જણાતી આ વાર્તાવાપ છટામાં કર્તાની પોતાની જ સ્વભાવ-ખાસિયત વ્યક્ત થતી હોય એમ પણ બને.

દશકા પછીની તેમની બે કૃતિઓનો પણ આવી ઉલ્લેખ કરી લેવો જોઈએ. સ્વરાજ્ય પછીની કલ્યાણરાજ્ય અંગેની બહુજનમમાજની અપેક્ષા, આકાંક્ષા તથા તજજન્ય નિરાશા બાબત “હાલની પ્રજાની અને રાજ્યવહીવટની પરિસ્થિતિ પર મનમાં ધણું મંથન થતાં ‘નાટક લખવા’ કતાને મળેલી પ્રેરણાનું પરિણામ તે ‘અક્કલનાં દુશ્મન’ (૧૯૫૪) વિષય નાવીન્ય દાખવતી માંપ્રત સમસ્યાના નાટ્યાલેખન સાથે, એ વ્યાપક નિરાશાનું આ લોકનેના તજજ્ઞભાવે નિદાન પણ કરી આપે છે : “આ બંધાનું અમલી કારણ ભાવનાશાળી દેશભક્તોમા નક્કર વ્યવહારુ બુદ્ધિની ઊણપ છે. તેમનો દોષ તેમનાં દિલમાં નહિ પણ અકકલમા છે” યત્રવાદ, અર્થકારણ તથા ગ્રામોન્નતિ જેવા નાટ્ય-વસ્તુમાં અનિવાર્ય બની આવતા અર્વાચીન સમસ્યામૂલક પ્રશ્નોની છણાવટને રસલગી બતાવવામાં તેમની અર્થસાધક અગંભીર સંવાદબાની અહીં સવિશેષ મદદ રહી જણાયે. લોકજીવનને તેમ રાજકારણને સંપ્રેવતી પ્રશ્ન આલોચનામા તેમનું પસિલ વા અસનુષ્ટ, માન્ય અહીંતહીં હોકાનું આવે એ માફ, પરંતુ સજગતી સમસ્યા પરન્વે પ્રજાકીય જગરૂકતા કેળવતા રહેવાનો, નાટ્યમ્ય હેતુ અસિદ્ધ રહ્યો નહિ જણાય.

વ્યાપક સમાજપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં માંપ્રત જીવન-તાસીર આલેખવાની એમની શૈલી પરપરામાં છેલ્લું ત્રિઅંકી ‘ભોળા શેકનું ભૂદાન’ (૧૯૫૪) મુખ્યત્વે સંવાદરૂપ બની રહ્યું હોવાથી એક શિથિલ તેમ પ્રચારાત્મક રચના પૂરતી તેની નોંધ લેવાની રહેશે. એકંદરે જોકે, ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિકની નાટ્યરચનાઓ જુદી ઉલ્લેખવાની રહે ખરી, પણ તે નાટ્યશૈલીના કોઈ વિકાસલક્ષી વા મિદ્ધ ઉન્મેષ બદલ નહિ, પરંતુ એ બહુધા સુવાચ્ય કૃતિઓમાં આલેખાયેલાં નવાં સમાજવિત્તો તથા એ દ્વારા વ્યક્ત થતા આવતા જગત-ઉદ્દામ માનસનાં લોકજીવન-જાહેર પ્રવૃત્તિ અંગેનાં મૌલિક મંતવ્યો બદલ.

૨. વ. દેસાઈથી ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક સુધીના આ વિલેકનનું અભ્યાસ-ઉપયોગી દૃષ્ટિ તે, એ કે, એકોકીના પ્રસ્તાર તથા આકર્ષણ દરમિયાન ૨૦થી ૪૦ના ગાળામાં, મુનશી-મહેતા ઉપરાંત બીજા પણ કેટલાક નામી આશાસ્પદ લેખકો, મુખ્યત્વે રંગભૂમિ વિષયક સભાનતા દાખવતા રહી, લગભગ ત્રિઅંકી કદનાં અનેકાંકી નાટકોનાં લખાણ-ખેડણ અર્થે સક્રિય રસ લેતા રહ્યા. આમાં, નાટ્યપ્રકાર અંગેના અગત્યના કલા ગુણો ખીલી આવે કે રંગભૂમિવિધાનની ઉપયોગી આવશ્યકતાની જોઈ ટળે એમ તો તાત્કાલિક,

નથી બનતું—ન બને પણ, એથી આ નાટ્યલેખનના સક્રમક તબક્કાના ક્લમ ઉદામનું ઇતિહાસ મહત્ત્વ ઓછું આકવાનું થતું નથી આ કર્તા કૃતિઓ પૈકી એકેયમા કદાચ શૈલી સિદ્ધિ કે સિદ્ધલક્ષ્તના ભલે નથી, પરંતુ નાટ્યલેખનના પ્રસ્તુત પ્રયાસ પુરુષાર્થનું મૂલ્યાકન કરવાનું રહેશે તેમા જોવા મળતી નાટ્યવિકાસ અર્થેની સનિષ્ઠ મથામણ પરથી— અને અભ્યાસીને એ વિગત નોંધ અવશ્ય રસપ્રદ લાગવાની દ્વિઅકી (યથવત ષડયા) અને ચતુરકી (રમણલાલ, ઈન્દુલાલ) જેવા નાટ્યબંધ અથવા અક વિભાજનનો છેક શૈલી છે (બ ક ઠાકોર), નાટકની લખાવટ અંગે શૈલી-સંસ્કરણ (ર વ દેસાઈ), શૈલી સમન્વય (કેશવ. હ શેઠ) અથવા સ્વકીય શૈલી નિર્માણ અર્થે ઉત્કટતા (પ્રહલાદ દીવાનજી સનાતન બૂચ), રંગભૂમિ રસિક શોખીન પ્રેક્ષક, અગભીર અને તરવરિયા અભિનયશોખીન શૈલીકાર, રંગદર્શી અને પ્રયોગશોખીન આધુનિક કવિ, વિચક્ષણ ભાષારસિક અને પ્રતિનિધિ સાક્ષર સર્જક, અભ્યાસી વિષયનિષ્ણાત અને નાટકશોખીન, ઉદામ લોકનેતા અને ક્લમ કસબી દ્વારા નાટ્યપદાર્થ પરત્વે બહુવિધ અભિગમ અને પ્રયોગલક્ષી ખેડાણ તથા વિચારાભિવ્યક્તિ નિમિત્તે અતર્લસ્તુનું રોચક વૈવિધ્ય, પ્રખ્યાત વસ્તુનું રસાકાંક્ષી નાટ્યગુરૂન (લીલાવતી મુનશી) તથા ઇતિહાસ વિષયનું નાટ્યાવશ્યક કંપનોચિત શૈલી નિયોજન (બચુભાઈ શુક્લ) અને નીરસ ઐતિહાસિક કથા સામગ્રી અંગે અર્વાચીન સદભિનિઃ સમસ્યાનિર્ણય (મીધરાણી) રમૂજ પાત્રોના પ્રહસન, રહેણીકરણીનું હાસ્યનાટક, સ્નેહભાવ તેમ લગ્નસાબધની ગભીર-અગભીર કટાક્ષકૃતિઓ, અર્થકારણ તથા રાજકારણ અને ઈતર જીવનપુરુષાર્થની વિચારપ્રેરક રચનાઓ, ગૃહજીવનના વાર્તાલાપ વિષયની પાઠ્ય રચના અને જાહેર જીવનનું પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ અર્થેનું સમસ્યાગભીર નાટક એમ સમાજજીવન—સાંપ્રત તાસીરના નવા પ્રકાર મરોડ, ગભીર હળવા તથા ભાવપૂર્ણ સવાદોદ્ગાર નિમિત્તે કેટલીક કલ્પનાની સુવાચ્ય ગદ્ય-લઘુલ તથા સાભિનય ભાષાછટા તેમ જ કેટલીક કૃતિઓમા નાટ્યસ્વરૂપ વિશે વ્યક્ત ધ્યેયલા સ્પષ્ટ વિચાર વલ્લે અને અધગત્રેસ કર્તાઓમા એકદર જેવા મળતી રંગભૂમિસાબધી જગજ્જ્વલતા—આમ, નાટકશા અર્થેની આવી વ્યાપક વિકાસ મથામણનો અને આ સમય ગાળા દરમિયાનની મુનશી મહેતા તથા નાનાલાલની વૈચકિતકતા દાખવતી શૈલી કૃતિનો સાથે-ઉત્તેજ કરવામા આવે તો મુજબતી નાટકના આવેશમા વીસીના આ બે-અઢી દશકા ઊંચામાં ઊંચા આક દાખવશે કદાચ

ફૂરતાપૂર્વક પત્નીને ગૂંચળાવતા પુરુષનું રસપ્રદ પાત્રચિત્રણ આલેખતા ‘પત્નીવ્રત’માં એકાંકી-વિષયની કાંઈક દીર્ઘસૂત્રી માવજત તથા નરહરિ જેવા પ્રમુખ પાત્રની વિવશતા નિમિત્તેની સાતત્ય ઊણપનો કર્તા રસલક્ષી બદલો વાળી આપે છે તે નાટ્યોચિત્ર મોકા પર વિષયસ્ફોટ, વિષાદપૂર્ણ વ્યંગ તથા સરસ્વતી જેવા કેન્દ્રસ્થ પાત્રને પરોક્ષ રાખતા કસબની અસરકારક કચકસર દ્વારા. પતિની ઉપેક્ષાથી પીડાતી નારીની વેદનાને વિષય બનાવતાં બે એકાંકીઓ પૈકી, ‘વીરની પત્ની’ના નવતર પાત્રનાં સંવેદન તેમ વ્યક્તિત્વ-રંગો આલેખતા ‘નવિની’ની સરખામણીમાં પાત્ર-પરિસ્થિતિના અર્થસાધક સમન્વયથી સમગ્રતયા સુનાટ્ય બનેલું ‘ઝોછણ’ વિશેષ આકર્ષક લાગવાનું. કલાકારના સ્વપ્ન વૈફલ્યની હતાશાના કંઈક પ્રવચિત વિષયના ‘જીવનદીપ’માં આકાર અંતરંગની સુધડતા તેમ અર્થસાધકતા તથા શીઘ્ર નવીનતા પ્રયોજઈ છે તે સ્વાન જેવા પ્રાણી પાત્રના પ્રતીક ઉપયોગ વડે તથા પ્રણયીપાત્રોના સંભાષણની સમાંતર રહેતી આવતી તેની સૂચક ચેષ્ટા દ્વારા સ્વપ્ન ભંગારના વિષયનું જાણે પુનરાવર્તન દાખવતા ‘કળજેલા’માં પાત્રભેદ, પ્રસંગભેદ, પાત્રોની આવનજાવન તથા ‘નેપથ્ય’થી વહેતી આવતી હાલરણની કડીઓ દ્વારા એકાંકીબંધમાં અધિકતમ નાટ્યોચિત્રતા ઉપયુક્ત થઈ જણાયે. વ્યાપક સામાજિક અદ્વિત અનિષ્ટનું નિમિત્ત બનતા યુદ્ધખેતર તથા રાંડાથીય માનસની ચિત્રચિત્રતા દર્શાવતી છ પ્રવેશની રચના ‘અંધારપટ’ તેમની પ્રયોગશીલતાનું વિશિષ્ટ ઉદાહરણ ઠરશે તે વિષય પસંદગી તેમ માવજત બંને અંગે. વિવિધ જરૂરનાં પ્રતિનિધિ-પાત્રોના અપ્રચલિત વસ્તુસંકલન તેમ જ અંધાર, છણ, આગ, પ્રકાશ તથા ભોંબલવાના આકાશી અવાજો વગેરેની નિરૂપણ-ચીત્ર અને કટાક્ષ-આલેખન અંગેની અતિશયોક્તિ પરથી એમ કળાઈ આવે ખરું કે, પ્રસ્તુત રચના ‘ધ્વનિકા’ (રિડિયો રૂપક અંગેનો કર્તા પર્યાય)ની અજમાયશ પેટે લખાઈ હશે કદાચ. પ્રયોગલક્ષી એકાંકી-લખાવટના પરંપરા ક્રમમાં આવતું ‘સરજન’, પુસ્તકિયા જીવનની જોલમાંથી મધ્યસ્થે લેખકના દીવાનખાનામાં ઊતરી આવતા, ચોતે સર્જેલા પાત્રોની ફરિયાદના વસ્તુનિયોજન દ્વારા એકાંકીને કેમ જાણે નવા વિષય ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવે છે; વળી, એક શિષ્ટ-સુવાચ્ય તથા કુનુહલગ્રેરક અને રસપ્રદ તરંગલીલા તરીકે પણ એ તારવી આપવાનું રહેશે. મુવકમાનસ વિશે કેળવણીએ જન્માવેલી દાંભિકતાની ખસૂસ ઠેકણી ઉણવતા ‘પારખી’એ પ્રહસનાત્મક તેમ તખ્તાલાપક એકાંકી-નિરૂપણના સફળ નમૂના તરીકે કતનિ જાણી ખ્યાતિ અપાવી અભિનયોપયોગી એકાંકી-ખેડણનો શીલી-મસોડ પણ દાખવ્યો છે સદ્દેથી ગૈત્રીનો કોણિયો કરી જતી શિશિત બેકારીની કડુણતા આલેખવા મથતા ‘હંચા સગડી’માં અંતિમ ‘ટૅબ્લો’ નાટકી લાગવાનો ઘણો સંભવ છે. ઈવાન વાઝેવની ‘Literary Party’ નામની વાર્તાના હરિશ્ચંદ્ર

'૨૫ થી '૪૦ના દોઢ દશકા દરમિયાન પાગરીને વિકસતી આવતી ઉત્પાદી અભિનવ-પ્રવૃત્તિ સ્થિર બનતી જતી ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ અર્થે સમયસર ચેતના પૂરી પાડવાનો એક તાકીદનો યુગધર્મ બનવે છે જાણે વળી, આ દશકાગાળા દરમિયાન વ્યવસ્થિત બનતું જણાતું 'આકાશવાણી'નું નાટ્ય પ્રસારણ નાટ્ય-ઉત્સુકો માટે નવું આકર્ષણ કારણ બનતું આવે છે એટલે, આ બીજા દોઢ દશકા દરમિયાન, નાટ્યલેખન વિશે મહત્ત્વનું દ્વિવિધ પ્રેરણા નિમિત્ત જળવાય છે તે રંગભૂમિ તેમ રેડિયો દ્વારા. આ પ્રોત્સાહક વાતાવરણના નાટ્ય પ્રયાસ દરમિયાન, કલાક-અર્ધા કલાકના કાલમાનની એકાંકી બરતી નાટિકાઓનું માગ કરતાં ઉત્પાદન વધી જતું હોય અને નાટ્યશીલતાની શહીદી નોંધાતી હોય એવું અણગમતું પરિસ્થિતિ ચિત્ર જેવા પણ મળશે, છતાં રુચિકર વિષય નાવીન્ય તથા પ્રયોગશીલ રચનાવૈવિધ્ય નિમિત્ત ગુજરાતી એકાંકીની વિકાસોન્મુખતાનો શબ્દસંકેત પણ ભેગાભેગો અભ્યાસ વિષય બની રહવાનો. આ પૈકી, 'પિયો ગારા' (૧૯૪૬), 'શહીદ' (૧૯૫૧) તથા 'રંગભાગર' (૧૯૫૩)ની શૈલી વિશેષતાઓનો તેમ જ ઈન્દુલાલ ગાંધીની આ સમયગાળાની નાટિકાઓનો પૂર્વેલ્લેખ કર્યા બાદ, પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં વિલોકન-આરંભ કરવાનો રહેશે વી ાના આ પાંચમા દશકાનું 'જવનિકા' (૧૯૪૧) દ્વારા સૂચક ઉદ્ઘાટન કરી આપતા જ્યારે દલાલનો એકાંકીનિધનો. '૩૦-૪૦ના દશકાનું પ્રતિનિધિત્વ દાખવતા ઉમાશંકર જેષીનાં અર્ધગર્ભ વિવાદસભર એકાંકીઓ વિશે બટુભાઈનું તેમ આ '૪૦-૫૦ના દશકાનું પ્રતિનિધિત્વ ઉપાડી લેતા જ્યારે દલાલનાં અભિનેયાર્થ વ્યંગલક્ષી એકાંકીઓ વિશે યશવંત પડયાનું શૈલી-સાતત્ય જળવાયું જણાશે ખરું, પરંતુ '૨૦-૩૦ના દશકા દરમિયાન નિદેશાયેલી ગતિ-રેખા અનુસાર જ આગળ વધી ગુજરાતી એકાંકી કેવળ જતાનુગતિક કે સ્થગિત બની રહે છે એમ તો નથી, ઊલટું, ઉત્તરોત્તર વૈવિધ્યમય વિકાસશીલ ગળું કાઢતા રહી, પ્રસ્થાન પ્રસારના દોઢ દશકા પછીના દોઢ દશકા દરમિયાન એકાંકી ખેડણના દિશા વેગ વિગે કેટલીક સરખમૂલકતા દાખવે યતી આવે છે અને એ અંગે જ્યારે દલાલના એકાંકી-પ્રયાસનો ફાળો પણ નિર્ણાયક ઠરશે.

'જવનિકા'ની સંગ્રહારભ રચના 'અંજન'માં પુરુષસ્વભાવની વિષયવામનાનું કમબલ્લ તથા નાટ્યક્ષમ રહસ્યસ્ફોટન ઝોકવવા પાત્રોની આવનજાવનનો યુક્તિયુક્ત લાભ ઊઠાવાયો જણાય છે. પોતાની નપુસકતાને બહાર્યના આદર્શ-આડંબર તજે ઢાંકવા મધી, ઠંડી

કુસ્તાપૂર્વક પત્નીને ગુણબાવતા પુરુષનું રસપ્રદ પાત્રચિત્રણ આલેખતા ‘પત્નીવ્રત’માં એકાકી વિધવાની કંઈક દીર્ઘરૂઢી માવજત તથા નરહરિ જેવા પ્રમુખ પાત્રની વિવશતા નિમિત્તેની સાતત્ય ઊણપનો મર્તા સ્મરણી બદલો વાળી આપે છે તે નાટ્યોચ્ચિત્ર મોઝા પર વિધવસ્ફોટ, વિધાદૂર્ણ વ્યગ્ર તથા સરસ્વતી જેવા કેન્દ્રસ્થ પાત્રને પરોક્ષ રાખતા કસબની અસરકારક કચકસર દ્વારા પતિની ઉપેક્ષાથી પીડાતી નારીની વેદનાને વિધવ બનાવતા બે એકાકીઓ પૈકી, ‘વીરની પત્ની’ના નવતર પાત્રનાં સવેદન તેમ વ્યક્તિત્વ રંગો આલેખતા ‘નલિની’ની સરખામણીમાં પાત્ર પરિસ્થિતિના અર્થસાધક સમન્વયથી સમગ્રતયા સુનાટય બનેલું ‘ઓછાયા’ વિશેષ અકર્ષક લાગવાનું કલાકારના સ્વપ્ન વૈદ્યની હતાશાના કંઈક પ્રચલિત વિધવાના ‘જીવનદીપ’માં આકાર અતરંગની સુધકતા તેમ અર્થસાધકતા તથા શૈલી નવીનતા પ્રયોજાઈ છે તે જ્ઞાન જેવા પ્રાણી પાત્રના પ્રતીક ઉપયોગ વડે તથા પ્રણયીપાત્રોના સભાષણની સમાંતર રહેતી આવતી તેની સૂચક ચેષ્ટા દ્વારા સ્વપ્ન ભંગારના વિધવનું જાણે પુનરાવર્તન દાખવતા ‘કળજેલા’માં પાત્રભેદ, પ્રસંગભેદ, પાત્રોની આવનજાવન તથા ‘નેપથ્યે’થી વહેતી આવતી હાલરડાની કડીઓ દ્વારા એકાકીબંધમાં અધિકતમ નાટ્યોચ્ચિત્રતા ઉપપુક્ત થઈ જણાશે વ્યાપક સામાજિક અહિત-અનિષ્ટનું નિમિત્ત બનતા યુદ્ધખેર તથા શક્તશીલ માનસની ચિત્રવિચિત્રતા દર્શાવતી છ પ્રવેશની રચના ‘અધારપટ’ તેમની પ્રયોગશીલતાનું વિશિષ્ટ ઉદાહરણ ઠરશે તે વિધવ પસંદગી તેમ માવજત બની અગે વિવિધ થરનાં પ્રતિનિધિ પાત્રોના અપ્રચલિત વસ્તુસંકલન તેમ જ નાધાર, છાયા, આગ, પ્રકાશ તથા ભાવવર્ણના આકાશી અવાજો વગેરેની નિરૂપણ-રીતિ અને કટાક્ષ આલેખન અગેની અતિશયોક્તિ પરથી એમ કળાઈ આવે ખરું કે, પ્રસ્તુત રચના ‘ધ્વનિકા’ (રિડિયો રૂપક અગેનો કર્તા પર્યાય)ની અજમાયશ પેટ્રે લખાઈ હશે કદાચ પ્રયોગલક્ષી એકાકી-લખાવના પરપરા ક્રમમાં આવતું ‘સરજત’, પુસ્તકિયા જીવનની જોખમથી મધરાતે લેખકના દીવાનખાનામાં ઊતરી આવતા, પોતે સર્જેલા પાત્રોની ફરિયાદના વસ્તુનિયોજન દ્વારા એકાકીને કેમ જાણે નવા વિધવ ભેજમા પ્રવેશ કરાવે છે, વળી, એક શિષ્ટ મુવાચ તથા કુતૂહલપ્રેરક અને રસપ્રદ તરંગલીલા તરીકે પણ એ તારવી આપવાનું રહેશે. યુવકમાનસ વિશે કેળવણીએ જન્માવેલી દાભિકતાની ખરૂસ ઠેકડી ઉડાવતા ‘પારખું’એ પ્રહસનાત્મક તેમ તખ્તાલાયક એકાકી નિરૂપણના સફળ નમૂના તરીકે કર્તાને સારી ખ્યાતિ અપાવી અભિનયોપયોગી એકાકી ખેડાણનો શૈલી મરાડ પણ દાખવ્યો છે સહદયી ગૈત્રીના કોળિયો કરી જતી શિક્ષિત બેકારીની કરુણતા આલેખવા મથતા ‘જેવા સગડી મા અંતિમ ‘ટેલો’ નાટકી લાગવાનો ઘણો સભવ છે ઈવાન વાઝેવની ‘Literary Party’ નામની વાર્તાના હરિશ્ચ દ્ર



ભદ્રે કરેલા ગુજરાતી અનુવાદ ‘કલમ મંડળ’ પરથી સ્ફુરેલા ‘સમયેવકો’માં સાહિત્ય-જીવોની આત્મ વંચનાનો લક્ષ્યવેધી ઉપહાસ તાકતા વ્યંગ્ય કટાક્ષને તદ્દગત સૂક્ષ્મતાના કારણે આસ્વાદ્ય સંબંધી મર્યાદાની બાધા નડે તો નવાઈ નહિ, પરંતુ આ કટાક્ષની ગુણ વિશેષતા નોંધવાની રહેશે તે એ કે, આવી લખાવટ નિમિત્તે આ ગદ્યકારની પ્રકૃતિ તેમ શૈલીની અસંવિયત કોમિયનિયત વ્યક્ત થતી આવી છે સંગ્રહ સમાપનમાં મજાક ખાતર ઉમેરાયેનું જાણીું ચોજાઈ ગયેલું જીવનની કડવી મીઠીનું હળવું ‘અનિરામ’ સંસ્કૃત ભાણના અને પાગાળ્ય એકોકિતના ઉત્તમ તથા અનુકરણીય નમૂના જેવો ઉતાર પામી શક્યું છે તે તેમના શૈલી સામર્થ્યના પ્રતાપે આક રચનાઓના આ પ્રથમ સંગ્રહ દ્વારા જ પ્રતિનિધિ એકાદી-ર વિષયપસદગીનું નાવીન્ય, એકાકીવિધાનની પ્રયોગશીલતા, કસબની નાટ્યોપકારક કરમ્સર અને કર્તા કામની ખૂબી ખામી બનનારી સંવાદ-ગાની સમર્થબધ ભાષા છટાની શૈલી ખાસિયતોનો પૂર્વ પરિચય કરાવતો ‘જવનિકા’ ઉપાડે છે અને જેમ આરભે તેમ બરાબર દશકાને અંતે ‘જવનિકા પછીનો વેશમગ્ન’ ‘પ્રવેશ બીજો’ (૧૯૫૦) પાટી ચમદશ પણ તેઓ એકાકીરખન અંગે પ્રતિનિધિત્વ જાગવી ગમિ છે વળી, “ રૂઢ થયેલી પ્રવેશરત્નામાં મોટેભાગે બીજો પ્રવેશ એ ‘કોમિક’નો પ્રવેશ ગણાય છે આઈ રજૂ થયેલા વેશનો હેતુ પણ હસવાનો છે”” એટલે હાસ્ય કટાક્ષની એકાકી રચનાઓનો પ્રથમ સંગ્રહમાં કેવળ અઢેક નમૂના પછી એમની એ પથદા શૈલીને એક આખો સંગ્રહ આપી તેઓ વ્યક્તિગત કારકિર્દી વિકાસ પણ દર્શાવતા આવે છે લગ્નસંબંધ સાથે સંકળાયેલી વિસગતિના એક જ વિષયવર્ગની ચાર રચનાઓ પૈકી ‘સીનો દુશ્મન સી’ તથા ‘ચાલો’માં લગ્નવ્યવહાર પરત્વે નવીજૂની પેઢીનો વલણબેદ દાખવવા પ્રથમ એકાકીમાં નાટકી પરિસ્થિતિ તો બીજામાં નાટકી પાત્રનું આવ બન લેવાયું જણાય છે કટાક્ષખોર વલણ અને દાઝેલા દુભાયેલા માનમના પ્રત્યાઘાતકપે જાણે, પાત્ર કક્ષાથી ઉપરવટ જઈ તેઓ વાગ વેરવામાં રાચતા આવે છે, ત્યાં ‘સીનો દુશ્મન સી’માં તેઓ પરિસ્થિતિને ઉત્કટ વળ ચઢાવવાનો એમકી કસમ દાખવવામાં પ્રવૃત્ત રહ્યા જણાય છે ‘ઉપાધ્યાયનો આટો’ હેતુક્ષી નમૂનેદાર કટાક્ષ બની આવી છે તે વ્યંગ-વિવેક તથા કસમ સાવધતાના શૈલી સહયોગના કારણે એ જ રીતે, પાત્ર પ્રસંગ મલાદના સમન્વય નિષ્ફળ દ્વારા ‘એના નિશાળે’ સફળ-સંતોષનય હાસ્ય નાટિકા તરીકે શિષ્ટપ્રિય તેમ વિદ્યાર્થીભાગ્ય નીવડી ચૂકી છે દાખલ જીવનના બે એકાકીઓમાંથી, આવેક પરિણીતોના વ્યંગ વિનોદની તાજગીથી તથા પશોળ વિચારભારથી ‘ગુલાબ અને મોગરો’ અને રસિક યુગવની જાત આકર્ષક ભાવુકતાથી ‘પાથરણા અને ચંદરવા’માં

ઉપયુક્ત થયેલી સુવાચ્ય રસપ્રદતા અંગે મુખ્ય કૃષ્ણો નોધાયે તેમની સંવાદબાનીની સ્વાભાવિકતાનો વિષય ક્રમમાં જુદા પડતા ‘ચાકણના ચાવ’માં કર્તા કલમનું કટાક્ષ નિશાન બને છે. ધનિક વેપારીઓની વ્યવસાયી અનેતિકતા જાહેર પ્રવૃત્તિની દૌભિકતા—હાસ્યાસ્પદતાની મામિક રજૂઆતની બે રચનાઓમાં એકાંકીવિધાનની નવીનતાનો પણ રસપ્રદ યોગ જળવાઈ આવ્યો છે. સમાજશિગેમણિ ગણાયેલા સ્વર્ગસ્થાને અપાતી શોકાજ્વિના મિત્રાચારની વ્યર્થતા વાહિયાતતા છતી કરતા ‘સોયનું નાક’માં ચલચિત્ર ટબના દશ્યપલટા તેમ જ પટકથા જેવા કાવિય નિમિત્તે અને વિભાજિત રંગભૂમિ અંગે તેમના પ્રયોગશોખનો ચરમ ઉન્મેષ નોધી શકાય કદાચ ! ભૂત વર્તમાન તથા સ્થળ યોજનાનો દૂરથી લાભ ઉઠાવતી નવલિકા-મહજ વસ્તુસામગ્રીને સંસ્થિત-સુગ્રચિત નાટ્યકૃત્યમાં બધ બેસાડવાની શૈલી ચેષ્ટામાં એકાંકી વિવેક વા કસબ પારગતતાની ઊણપ નહિ વર્તાય એમ નહિ, પરંતુ આ પ્રયોગ-અતિરેક છેક ઉભડક રહેતો નથી તે મુખ્યત્વે તેમની સ્વકીય નાટ્યસૂઝ તથા પ્રકૃતિસિદ્ધ કટાક્ષ શૈલીના કારણે નાટક ભજવતાં ભજવતાં આપોઆપ ભજવાઈ રહેતાં ‘નેપથ્ય’ના, મૂળ નાટ્યકથા ય વિશેષ રસપ્રદ નાટકની વિનોદમયતા અભિનયપોષક રીતે બહેવાવવામાં તથા બેવડી રંગભૂમિના પ્રયોજનની અર્થસાધકતા તેમ એકાંકી-ઉપયોગિતા અનન્ય રીતે દાખવવામાં તેમણે પોતાના આજીવન શોખ-સેત્રની આટીમૂંટીની-અંતરંગની દ્વિવિધ નિષ્ણાતશ્રુદ્ધિ દાખવી હોઈ, ‘દ્રોપદીનો સહકાર’ તેમના એકાંકીવિધાનની પ્રયોગશીલતાના શ્રામ-સાફલ્ય બદલ સંગ્રહની તેમ કર્તાનો કૃતિ વિશેષ કરવાની

સંગ્રહ અંગેની શ્રી દલાલની નોધ નેમ છતા, ‘પ્રવેશ બીજો’ અંગે મુખ્ય શૈલીવિશેષતા નોધવાની રહેશે તે એ કે માનવીય નબળાઈઓ અંગે પોતે ઝીંઘેલા પ્રત્યાઘાતોના એકાંકી-આરોપન વેશ તેઓ સતત કે ખડખડાટ હસતા હસાવતા નથી એ અંગેની નિર્ણાયક બાબત તે સમકાલીન શહેરી જીવનવ્યવહાર તરફ તકાવેલું તેમનું દૂરબીન તથા અવલોકન અર્થેનું દષ્ટિ વલણ આ નિમિત્તે, પ્રસંગજન્ય કે પરિસ્થિતિજન્ય સ્થૂળ હળવું વા નિર્દેશ નિખાલસ હાસ્ય પ્રગટાવવાને બદલે બહુધા તેઓ સવાદાક્રિત કટાક્ષ તેમ અવળવાણીનો ક્યારેક સ્વાભિપ્રેત, ક્યારેક અતિરેકભર્યો પણ નવતર આકર્ષક મરોડ, કાઢવા ધૂટવામાં વિશેષ સવતા રહ્યા જણાય છે, પરંતુ એ દ્વારા જ તેમના એકાંકીવિધાનની વ્યવર્તક ખૂબી આસ્વાદવા-અભ્યાસવા મળે છે આ સવાદ-લખાવટમાં વ્યક્ત થતી આવેલી શબ્દ અર્થની સંતાક્રુકૃતિ, પ્રવાપી વાચાળતા, ઉગ્ર કટાક્ષમિતા, તીખી વક્રોક્તિ, તેજીવી વ્યગવાણી, ચાપચીપભરી વાર્તાવાપ છતા તેમ જ તાર્કિક દર્બીચ બાજના શૈલી સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ બૌદ્ધિક ઉન્મેષ નોધવાનો રહેશે તે ગુજરાતી ગદ્ય અંગે અને શબ્દ તથા ભાષા શક્તિની ત્રીજી સિદ્ધિ નોધવાની રહેશે તે જ્યોતિ દલાલની

સંવાદકર્તા અંગે. આ મહાઈર્બંધ-સ્વસ્થ કટાક્ષવાણીમાં અહીંતાલી એકાંકીકારના માનસની વ્યગ્રતા-ઉગ્રતા કે અર્થમાધક અભિવ્યક્તિ અર્થે ની સર્જકમહાજ્ઞ અતિ-ઉન્નત વ્યક્ત થઈ જણાય અથવા એકસરખા-એકધાર્યા વાચન-ચત્રસક જણાતાં કેટલાંક પાત્રો નીરમ નિર્જીવ લાગે એમ પણ બને. તેમની સંવાદશૈલીની ખૂબી-ખામી સાથે જ તેમની અર્થપૂર્ણ છતાં હળવી-નિખાલસ વિનોદશક્તિના એકાંકી-નમૂના બદલ 'બેચો નિશાળે' અને 'દ્વોપદીનો સહકાર' જેવી હાસ્યસિદ્ધ રચનાઓનો ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે. વળી, દયકાના આરંભ અંતના બે છેવટા માયવના કર્તાના એકાંકી સંગ્રહોમાં નોંધવાના થતા શૈલી-ભેદમાં છેત્રી નોંધવાની વિશેષતા તે મંલિપ્ત એકાંકીર્બંધમાં વસ્તુવિધાન અર્થે તેમજ પ્રયોજેલી પ્રયોગશીલ સૂઝ શૈલી. એટલે, એકાંકી માહિત્યની ઇતિહાસ-નોંધના ઉપલબ્ધમાં દયકાના ગાળા અંતે તેમજ સંવાદલખાવટ તથા એકાંકી નિર્બોજન અંગે એમ દ્વિવિધ વિકાસમુલક ઉન્મેષ દાખવ્યો કહેવાય.

આ બંને શૈલી ગુણોની સહિષારી નીપજ તે જાણે તેમની 'ધ્વનિકા'—અને તેમનો ત્રીજો સંગ્રહ તે 'ત્રીજો પ્રવેશ' (૧૯૫૩) નોંધપાત્ર કરવાનો આ લઘુનાટકના એકાંકી વંશના પ્રકાર-વિસ્તાર અંગે. સંગ્રહ-સામેલ માત રેડિયોનાટિકામાં મુખ્યત્વે તેઓ પીકજબકાર વા વૃત્તાંતનિવેદન દ્વારા સ્થળ-કાળની સળંગસૂત્રતા વિનાની પ્રસંગ-સામગ્રી આ લઘુ પ્રકારના મર્યાદિત કાલમાનમાં તથા શાલ્ય નાટ્યર્બંધમાં પ્રયોજતા આવે છે, એમાં મૂળે તો વ્યક્ત થાય છે તેમનો એકાંકી-ઉદ્યમ તથા પ્રયોગશોખ.

વર્ધમાન મહાવીરના સમયનું, અંતઃયજ્ઞની જગૃતિના વિષયનું વૃત્તાંતપ્રધાન બની રહેલું 'વસાર્ધ', માંપ્રત સમયનું, ક્રાંતિકારી માનસની સ્વાતંત્ર્યોત્તર હતાશાનું વાચન બનેલું 'તરંગ સાથે મનના તરંગ' અને પ્રણયસંબંધના સામાન્ય વિધિહાસનું 'મામા આવ્યા' પ્રસંગચિત્રોથી વિશેષ કસબ-કસા દાખવતાં નહિ જણાય. આત્મનિવેદનની દેખે લંખાણેલું 'બસ કન્ડક્ટર' તથા અનામી સૂત્રધારના વૃત્તાંતનિવેદનરૂપે રજૂ થયેલું 'પગથીના પ્રવાસે' જે તે વ્યક્તિ તેમ વર્ગની વિશેષતાઓનો તાદ્ય ચિતાર અવશ્ય આપે છે, પરંતુ તેમ કરવામાં કર્તાએ નવા રેડિયો માધ્યમની ખૂબીઓ શોધી શોધીને સાધાસ અજમાવવાનું તાકયું હોય એવી પણ અભ્યાસ છાપ પડ્યા વિના નહિ રહે; વળી, વસ્તુ-રજૂઆતની વક્રોક્તિ તેમ વ્યંગવાણી પાત્ર-માનસ સાથે સર્વથા સુસંગત લાગે એમ પણ નહિ બને. દિલેરી મેત્રી પરત્વે પૈસાની તેમ પ્રતિષ્ઠાની પ્રતિકૂળ અસરનો પ્રંચલિત વિષયના પરંતુ અપ્રચલિત વસ્તુસંદર્ભના 'નવનીત'માં દશશ્લોક પ્રસંગોની વૃત્તાંત-રજૂઆત કરવામાં આવી છે. આપરખાપણા તથા ભયની લાગણીઓમાંથી ઉદ્ભવતી

અ-માનુષી ધેષદ્વજના સામાજિક મનોવૈજ્ઞાનિક નમસ્વરૂપ વિષયનો નદ્યતત્ત્વસભર તથા કારુણ્યમૂલક ચિતાર આપતું 'આથી' આ સાતેયમાં વિદિષ્ટ ઈશ્વાનું તે ઉમદા નષ્ટિકા અને નમૂનેદાર રેડિયોરૂપક તરીકે. તેમની રેડિયો રૂપકની શૈલીમાં સર્વોપરી રહેતી જણાતી માધ્યમ મહાનતાના કારણે નાટ્યોપકરિતે તેમ અસંતર્પક વિષયની પસંદગી પરવે બહુધા દુર્લભ સેવાયું જણાશે ખરું. વળી, તેમના રચના ક્રમમાં પાત્ર કેટલીક એકવિધતા નજરે પડ્યા વિના નહિ રહે. રેડિયોરૂપકના કાવ્ય બંધારણને મળતી કેટલીક છૂટછાટના ઉપલક્ષ્યમાં તેમ જ સામાન્ય રીતે અર્ધા કલાકની આવી પહેલી યાંત્રિક મર્યાદાના અનુસંધાનમાં સ્થળ સમયનો કેટલોક સંધિભંગ અને પ્રસંગાવધિ કે દશ્ય ફેર પ્રસંગોપાત્ર અનિવાર્ય આવશ્ય જણાય પરંતુ કેવળ શબ્દ નિર્ભર રેડિયોરૂપકની રસનિષ્પત્તિ સંબંધમાં શ્રીતાનો તાદાત્મ્ય ભાવ સંબંધ અત્યંત જળવાય એ અર્થે વસ્તુવિધાનની સળંગસૂત્રતાની 'ધ્વનિકા'માં દશ્ય નાટક કરતાં વિશેષ નહિ તે એના જેટલી જ અપેક્ષા આવશ્યકતા રહે છે એ હકીકત આ રૂપક શૈલીમાં કંઈક અંશે ગૌણ રહેતી આવી જણાશે, છતાં આ લઘુ રચનાઓનો રસ અધઝાઝેરા જળવાઈ રહે છે તે એ કારણે કે એમની શૈલી નિચ્છ સંવાદ

સંવાદ : . . . . . એમના સંસ્કૃત . . . . . છેક નાટ્ય નિર્ણય નથી જણાતા.

વર્તમાન જીવનવ્યવહારમાં જેવા મળતી લેણી સત્યનિષ્ઠાની ઉપેક્ષા વ્યવનાના સમસ્થાઈભીર વિષયના 'સ્વર્ગકંપ' અને લગ્નસ્થ સ્નેહની અનૂપ અંખનાનો વિષાદ ઉકેલતી 'પાસ-બુક' સ્પષ્ટતા: 'ધ્વનિકા' તરીકે ઓળખાવાઈ નથી ભલે, પણ એ બંને રેડિયોરૂપકના પ્રકાર વર્ગમાં ગોઠવી વિચારી શકાય એવું એનું રચનાતંત્ર જણાશે. પરંતુ, કર્તાની યોતાની શૈલી-નેમ છે તે પ્રયોગશીલ રંગભૂમિવિધાન અર્થેની બેવડી કે દ્વિભાજિત રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં અંધકાર પ્રકાશની યાંત્રિક સુવિધાનો લાભ લઈ પ્રયોગશીલ સ્થળ-સમયના છ દશ્યપથટા 'સ્વર્ગકંપ'ના બાંધ્ય વિષયની મર્મલક્ષી માવજત અને નાટ્યમય ભાવ વિરોધ માટે અનિવાર્ય નહિ તે અર્થોમાધક નીવડયા અચૂક જણાવાના ઉત્સાહી અર્વેતનિકોએ આ આધુનિક કટાંત્રિકાની અગરળ તખ્તાચાવકી ચક્રસવામાં સક્રિય રસ દાખવ્યો એ પણ કર્તાના પ્રયોગશોખનો પુરસ્કાર ગણાય કદાચ. આથી ઊંચડું ફરતી યાંત્રિક રંગભૂમિની અપેક્ષા રાખતી 'પાસબુક'ની સ્વપ્નિત તરંગચીલાની દશ્યમાળામાં પ્રયોગપ્રેમ નાટ્યવિવેકની સરસાઈમાં ઉપરવટ ભોગવતો પણ જણાશે. આ નિવાયની ચાર નાટિકાઓમાં રચનાવિધાનની નવીનતા નહિ પણ વસ્તુવૈવિધ્યની સેચકતા તપાસવાની થશે. વેશ્યા મનાયેલી સ્ત્રીના સુખી લગ્નજીવન અંગેના સ્વપ્નના વિષાદને વિષય બનાવતા

‘માની દોકરી’માં સીસહજ અંતરંગનો પરિચય કરાવતા કૃષ્ણના સુરેખ પાત્રચિત્રણ છતાં વસ્તુ-સમાપનની ચમત્કૃતિ નાટકી બની આવી જણાયે ખરી પાછલી પ્રથા તથા તજજન્ય રહેદાણુ પ્રશ્નના વિષયાનુસંધાનમાં પ્રોક પાત્રોનો પ્રસુષ વિફળતા આવેખતા ‘બાકડે’ની વિશેષતા તે વિષાદથી વિનોદ તરફની—સુધીની વસ્તુ-ગતિમાં શેઠીસુલભ બની આવેલી એકાંકી ઉચિત સુગ્રચિતતા તેમ નાટ્યમયતા સંસ્કારદીપા જેવા તાર્ત્વિક અગત્યના કાર્ય અંગેની વિકૃતિ જડતાના તાકીદ પ્રશ્નની કટુતા નિરૂપતા ‘પાગિયા’માં શીર્ષક પ્રતીકના વિસ્તૃત-સહેતુક ઉલ્લેખની પ્રતિકૂળ અસર પડે છે તે વસ્તુએકમની દૃઢવસ્પદિતા અને નાટ્ય-ઔત્સુક્ય પરત્વે આમ છતાં, તેની રંગભૂમિ-ઉપયોગિતા મિલ્લ થઈ આવી છે તે નાટ્યસ્થ વિષય તેમ વિચારભાર અને એકાંકીયુક્ત સામિનયતા બદલ અખભારી વ્યવસાયના વિચાર તેમ વાણી સ્વાર્તન્ય ગૂંજળાવતા મૂલીવાદી વર્ણસને એકાંકી ચિતાર દાખવતું ‘દિન પલટયો’ ચબરાકિયા સંવાદ અને સભાષણથી વિશેષ કોઈ લક્ષ્ય તાકતું-સાધતું જણાયે નહિ. જાહેર પ્રવૃત્તિના નવા વિષયક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવતું ‘જેઈએ છે, જેઈએ છીએ’ નૃપ્તિકર નાટ્યતત્ત્વની અનુપસ્થિતિ છતાં સુવાચ્ય તેમ તખ્તાલાયક બની આવ્યું છે તે ચિત્રજગતની છેતરામણી તરફીયોની ધાર્મ્યોત્પાદક માવજત તથા નાટ્યાવશ્યક પ્રસંગપૂરણીના કારણે.

આ ‘પ્રવેશ’ વિલોકન પછી અભ્યાસ તારણ મળી રહેશે તે એ કે જ્યાંતિ દલાલ પ્રકૃતિએ ઉગ્ર જગત્ક અવલોકનકાર અને વિચારક છે, તો પ્રવૃત્તિએ તેઓ પ્રયોગશીલ ભાંગ્યોખીન એકાંકીકાર છે વ્યક્તિના સ્વભાવ વૈચિત્ર્ય તથા સામૂહિક પ્રવૃત્તિ કે સમાજ જીવનની વિચક્ષણ નબળાઈઓ વિકૃતિઓ પરત્વેના તેમના બુદ્ધિપૂત માનસમાં ક્યારેક સરોપ—ક્યારેક સ્વસ્થ ભાવે જિવાધિયા જણાતા પ્રત્યાઘાતો એકાંકીબંધ દ્વારા લાક્ષણિક લક્ષ્યવેધકતાથી આવેખવામાં તેઓ પાત્ર પ્રસંગનો ઘણી વાર નાટ્યોચિત—સ્વાભાવિક તો ક્યાંક નૈમિત્તિક—કૃત્રિમ વસ્તુમેળ પ્રયોજતા રહી, મુખ્યત્વે જાણે સવાદબાનીની વિવિધ છટા અંગેનું કસબ કૌશલ્ય દાખવવામાં પ્રવૃત રહ્યા જણાયે અવલોકન અંગેનો ચોક્કસ દષ્ટિકોણ અને આવેખન અંગેની પ્રયત્નસિદ્ધ સંવાદશેઠીના બૌદ્ધિક વ્યાયામ દ્વારા તેઓ આસ્વાદ્ય અવજવાણીના મિષ્ટ આવરણ તળે સ્વકીય પ્રત્યાઘાત કે અભિપ્રાય, એકાંકી અભિપ્રેત નાટ્યહેતુ વા ગભીર—તાર્ત્વિક વિચારશોણીનું અનુપાત કરાવવામાં ખુબી સફળતા મેળવતા આવે છે અલબત્ત, ચકોર વાયક આ વ્યક્તિત્વ, વક્તવ્ય તેમ વાણીવિવાસના આત્મપ્રશ્નેપણ અને આત્માભિવ્યક્તિના શેઠી પ્રયોજનમાં એક પ્રકારની સ્વસ્થ અસ્વસ્થતા શોધી શકે ખરી વળી, ટાઢા ચાપવાનો ઉત્સાહ કે હેંચાવરાળ દાઢવવાની ઉત્કઠા જેવી પ્રચ્છન્ન વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ નિમિત્તેની બૌદ્ધિકતાના કે વાચાજતાના સાચા

કે અનાયાસ આરોપણના અનુસંધાનમાં પાત્ર પ્રસંગ પરન્વે વર્તાતી ઔચિત્ય-હિસુપ ક્રો-  
 દલાવ જેવા સાવધ કલાકારની એકાંકી-શૈલીનું એક વિસ્મય ગુણાય કદાચ. પરંતુ, કદાચ  
 એટલી જ અનન્ય દરજ્જાએમની એકાંકીઓને કેવળ સંવાદ લખાવટ વડે જિવાડવાની  
 તેમ આકર્ષક બનાવવામાં શૈલી સિદ્ધિ યુવાન ચિમિત ઘરનાં વાણીવિલાસી, બૌદ્ધિક કોટીનાં  
 તર્કપ્રિય-દલીલચોખીન, ટૂંકાં મેનનાં—દિલચેર વૃત્તિનાં વ્યંગપ્રેમી, કચવાતા સ્વભાવનાં-  
 દુભાયેલી મન ગ્રિયતિનાં વક્રોક્તિચોખીન તેમ જ પ્રમન્નચિત્તના વિનોદકુશળ પાત્રોના  
 આવનવા આવેખ સૌપ્રથમ આ એકાંકીઓમાં સવાદ ક્રીયાસ્થ વડે રોચક ઉઠાવ પામે  
 છે એ જગત ભલે ઓછા હશે, પરંતુ આકર્ષણ એમાં અનન્ય માણવા મળશે; એટલે,  
 ગુજરાતી નાટ્યમાસિત્યમાં આ અર્વાચીન એકાંકી-સૃષ્ટિ વ્યક્તિવિદ્યોનક બની અવશ્ય  
 કહેવાય એ પાત્ર જગતની ઓળખાણ પેટે કર્તાના પોતાના જ પાત્રના યજ્ઞોનો સંદર્ભ  
 સર ઉપયોગ કરી શકાય કે, લગભગ સઘળાં પાત્રો “બહુ ચબરાકિયું બોલે છે !” આ  
 વાણીકુશળ પાત્રોનાં ઉક્તિ-ઉદ્દેશોમાં રોજિંદી કે સ્વાભાવિક ભાષા છતાં વાચવા-સાંભળવા  
 ન મળે એમ પણ બને—એવા આગ્રહમાં સાહિત્યવિવેક પણ જવડે જળવાય. પરંતુ,  
 જાણે યજ્ઞનું પગલું દબાવતો, એના અર્થ ઉકેલતો અને ભાવ-સંકેત ઝીંકતો વાત્રતો,  
 ઉક્તિ-બંધ ચાલ્યો આવતો ચબરાક—રસિક વાર્તાવાપ કપારેક જાણે એ એકાંકીનો પર્ણ  
 કેમ ન હોય એવું વર્ચસ દાખવે છે એમાં તો એકાંકી વિવેક ભાગ્યે જળવાયો કહેવાય.  
 પાત્રોના બોલકણપણની પરસ્પર પાત્રો મારફત ટીકા કરવા કચવવામાં” એકાંકીકારની  
 ખુદની જ ચિંતા વ્યક્ત થતી આવે છે તે કદાચ આથી સભાનતા નિમિત્તે હશે ?  
 તેમની સંવાદનિર્ભર રચનાઓમાં આવી ‘આડીતેડી’ વાતોનાં નિધાન તાકતા રહેવા છતાં,  
 તેઓ સ્વાભિપ્રેત વિષય વિચારનું અર્થ-લક્ષ્ય વર્ધિવાનું ચૂક્યા હોય એમ બનનું નથી.  
 વળી, યજ્ઞ-આમર્થ્ય અને ભાષા પ્રભુત્વથી ગુજરાતીમાં વાર્તાવાપ છતાંની આવી લૈવિધ્ય-  
 સમૃદ્ધિ શીઝીસિદ્ધ થઈ હોય તો તે જ્યાંતિ દલાવની કલમમાં અને એ પહેલો વાર  
 આ વાગછટાનું રંગભૂમિ તેમ રેડિયો સાથે અભિનેષ અનુસંધાન ખીરે—વિકસે છે એ  
 વધાયમાં. સાહિત્યિક ગદ્ય-લખાવટની ભાષા ભંગીનો આવિષ્કાર પછી એમાં અવ્યક્ત

\*નમૂના ખાતર : “શું કપારના બોલબોલ ક્યાં કરો છો ?” (પૃ. ૨૨) “હા, પણ  
 આડીતેડી વાત શું કામ કરો છો ? મૂન વાત પર આવોને !” (પૃ. ૨૮) “એ વાત  
 જરા દઈને મૂન વાત પર આવો.” (પૃ. ૭૭) (અવતરણ : ‘પ્રવેશ બીજો’)

†સાદી ધરેનું વાતની માર્મિક રજૂઆત કરતી, રોજિંદી વાતચીતમાં ભાગ્યે સાંભળવા  
 મળતો આ ઉક્તિ નમૂના ખાતર : “બહુ : અહીં નહીં જાણે, કુખરનું સુદર્શન, સાચી  
 રાજપોતો અંટમ બોલખ અને આપના આંસુ” મને એક મવાલ પૂછવાનું મન થાય છે. પૂછું ?  
 પર્મ પુદ્ગનો કોઈપણ ખ્યાલ તમારી પામે છે ખરો ? તલવારથી તલવાર, ભાણથી ભાણ, ગદાથી  
 ગદા, રથીથી રથી અને ટેકથી ટેક. પણ તું ચેતો ન હોઈ, આખમાં આંસુ ન હોય અને  
 છતાંવે તમે રૂનો ! આ તે ક્યા પર્મપુદ્ગનું પાવન થાય છે ?” (પૃ. ૨૭ ; ‘પ્રવેશ બીજો’)

નથી રહેતો એ કદાચ ત્રીજી વિશેષતા. ટૂંકમાં, એકાંત્રીવેખન નિમિત્તે તેમણે ગુજરાતી ગદ્યનો એક વિકાસકામ ઉન્મેષ પ્રગટાવી આપ્યો એ પણ તેમના નાટ્ય ઉદ્યમની એક અગત્યની કામગીરી ધરશે. દશરથના વા પ્રવેશરચના જેવી પ્રચલિતતા તેમણે 'પ્રવેશ'ની રચનાઓમાં સદંતર ટાળી એ વિગત નોંધવાની થશે તેમના એકાંત્રીવિધાન અંગે તેમના એકાંત્રી-આયોજનમાં પ્રવેશ રચનાના ચિકિત્સે આદીતર્થી પ્રયોગશીલતાનો આશ્રય લેવાયો હોય એવો પણ પ્રત્યાધાન પડ્યા વિના નહિ રહે છતાં એમાં અગત્યની હિંયાધારણ એ છે કે એકાંત્રીકારની આ પ્રયોગશીલ છેક ઉપરછઠ્ઠી કે કોનુકપ્રેરિત નથી. સંશ્લિષ્ટ એકાંત્રી-બંધને આ રીતે પલોટવામાં અને નવા સદર્ભ માધ્યમ અનુસાર એની અર્થસાધકતા અંગેની શક્યતાઓ તપાસવામાં મૂળે તો આ નાટ્યરચિકની એકાંત્રીવિકાસ માટેની ઈતેજરી વ્યક્ત થઈ કહેવાય.

આગલા ત્રીગોના દશકાના પ્રતિનિધિ ઉમાશંકર જોશી અને ચાલુ થાકીશીના દશકાના પ્રતિનિધિ જયંતિ દલાલ એમ બે અગ્રણી એકાંત્રીકારો વચ્ચે કેટલોક ધ્રુવભેદ જેવો સમજાવો ઠીક પડશે, એટલા માટે કે એવા નુલનાત્મક વિગત તારણ વડે ગુજરાતી એકાંત્રીની દિશાગતિનું વિકાસચિત્ર સુરેખ બનતું આવતું જણાયે. 'સાપના ભારા'માં પ્રાદેશિક લોકબોલી, તળપદા શબ્દો અને ગ્રામીણ પાત્રોના ચેત્ વપરાયના જીવંત મામિક રૂઢિપ્રયોગો તેમ લકણ લહેકા વાંચવા મળે છે તો 'પ્રવેશ'ના એકાંત્રીઓમાં શિશ્નિત-બુદ્ધિજીવી નાગરિકોનાં વ્યંગચોખ, વાણીવિવાસ, વાચાળતા તેમ તર્કપરાયણતા જેવાં નવાં મનોવલણ અને સંવાદ-કુશળતા દાખવતો વાર્તાલાપ કાને પડે છે—પણ બંનેની રસપ્રદતા એકસરખી જણાવાની. શ્રી. ઉમાશંકરે તેમની સરળ છતાં અર્થસાધક ગ્રામીણ બાનીમાં માનવજીવનના ચિરંજીવી અને સ્થાયી ગંભીર લાગણીભાવો તાદશ્યતાથી ખૂબીપૂર્વક ઝીંચી બતાવ્યા જ્યારે હાલેરી જીવોની અવનબી મનઃસ્થિતિ અને વ્યવહારવર્તણૂકને અસરકારક વાગછટા વડે એકાંત્રી-વિષય તરીકે પ્રયોજવા સાથે તત્કાલ અગત્યના પ્રશ્નો-પ્રત્યાધાનોની વિચારપ્રેરક નાટ્ય-માવજત કરી આપી તે શ્રી દલાલે સંવેદનપદ્ધતિએ મુખ્યત્વે કરાવ્યા અને વિપાદ તો, વિચારશીલ ગદ્યકારે વ્યંગ તેમ વિનોદ જે એકે કાવ્યમયતા અને અર્થગાંભીર્ય તો બીજાએ વાકચાતુર્ય તથા શબ્દસામર્થ્ય અંગે એકસરખી સિદ્ધિ દર્શાવી. આ સામગ્રી-રીચીના તારિવક અસામ્ય છતાં, અવલોકન અવગાહન, કલામૂઝ, સંનિષ્ઠા, કમબ માવધતા અને નિરૂપણની સ્વાભાવિકતા જેવા શેલી ગુણો નિમિત્તે ઉભય પ્રતિનિધિમાં ગુજરાતી એકાંત્રીના વિકાસ આલેખમાં બે ધ્રુવભેદ સર થયાં છે જાણે. પ્રથમ વિકાસ દશકામાં ગુજરાતી એકાંત્રીને કસબ-કરકસર, આકૃતિક સુઘડતા અને અર્થપૂર્ણ અંતરંગ સાંપડ્યાં તે ઉમાશંકરના એકાંત્રી-પ્રયાસો દ્વારા; જ્યારે દલાલની એકાંત્રી-આરાધના મારફત અવધ્ય ખેડિતા રહેશે.

નાટકના સુગાન્ય નમૂના સાપડ્યા તે જ હજી અભિનેષ રચનાઓથી રંગભૂમિઓખન તાલિવકોપાસુ મગી રચ અને લઘુનાટકના સાકશ સ્થિર રચનાઅધ । પ્રયોગશીલ લખાવટનો ઉન્મેષ પ્રગટ્યો

ચાનુ સેકાની પહેલી પચીનીમા ઉમરગાડિયા પડયાના પ્રતિનિધિત્વથી ગુજરાતી એકામીના અરુણોદય માટે આલાઝનન્ ભાવિ અકાષુ હતુ, બીજી પચીતી દરમિયાન આ જોડીના એકાકી-ઉન્નમથી અરુણોદયના વિવિધ રંગોની ચાલિમા વડે પ્રસ્તુત વિમલચિત્ર ચિત્તાકર્ષક બનતુ આવે છે જાણ્યાનીને એમા એકામીનો મધ્યાહન તપેસો નહિ જણાય એ ખરુ પરતુ આ આગ્રહીઓની એક થા બીજી રોને પ્રેરણા ઝિવાતી આવે તે ગુજરાતીમા એ મધ્યાહન અવશ્ય તપશે એવુ 'ભરનવાકયમ' અનુક્રિતયુક્ત નહિ લાગે

રમણલાલ વ. દેસાઈના ત્રણે સંગ્રહોનો એકતાથે ઉલ્લેખ થઈ શકે એ ઉતુથી તેમના ૧૯૩૮મા પ્રગટ થતા પ્રથમ નાટિકાસંગ્રહ 'પત્ની અને રાજકુમાર'નો '૪૦ પછીના દોઢ દશકાના પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં સમાવેશ કરી આ ચર્ચા ક્રમમાં તેની વિગત નોધ ઉતારવાનુ ઉચિત ગણ્યુ છે પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, સામાજિક તથા રાજકારણી એમ સામગ્રી વૈવિધ્ય દાખવતી છ સંગ્રહસ્થ રચનાઓમા તેમણે એકાકી-અપેક્ષિત આકારસીધવ તેમ અત્તરગની અર્થમાધકતા અંગે નેમ રાખી જણાતી નથી, તેમની નાટ્યશૈલીમાં પ્રાધાન્ય મળ્યુ છે તે વિષય વક્તવ્યને સ્થળ મળતી વસ્તુસંધિ માટે તેઓ છૂટથી પ્રવેશયોજના અપનાવે છે એટુ જ નહિ, ગીત સંગીત અને માથે નૃત્યમભર વસ્તુમાવજત, પ્રકૃતિ । અથવા પ્રતીકાત્મક પાત્રો, આછુ-સૂચક ઘટનાતંત્ર અને કલ્પનારંગી વસ્તુમાય દ્વારા એકાકી-લખાવટના ક્ષેત્રે તેઓ કર્ણક અથે ભાવપ્રધાન નાટકોની અપરિચિત ઠખની, નાનાલાલીયુ શીલોની નાટ્યશૈલીને જાણે પ્રવેશ કરાવતા જણાય છે તેમની આરભકાળની નાટિકાઓની શીલીનુ લાગણિક ઉદાહરણ તે મહામાયા, વનદેવી, જળદેવી, પૃથ્વી, સૂર્ય, ચંદ્ર, આદ્યજોલ, વગેરે જેવી આધ્યાત્મિક પાત્રસૃષ્ટિ વડે અવકાશની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં, 'મહામાયાની એક પલક'મા ભજવાતુ એકપ્રવેશી 'એક તક' જાણે પિનુતર્પણ પેટ્ટે તથા ભજવવા ખાતર લખાયેલી, ચરિત્રાત્મક સામગ્રીની ચારપ્રવેશી નાટિકા 'કુવરજી દેસાઈ' વિષય તેમ રચનાવિધાન અંગે આ છમા પહેલી દષ્ટિએ અપવાદ લાગે, પરતુ ભાગ્યશી અને વનકીના પાત્રો તેમ તેમના ઉગ્ગારો જાને ચારે પ્રયોગમા પથરાયેલી સામાન્ય કોટીની કવિતામા એ જ શૈલીત વો જળવાયા જણાયે 'સ્વર્ગ જન્મ'મા છટ્ટેચોકની થમ પૂજા, ફાસિઝમ અને બો શેવિઝમની સત્તા સામ્રાજી, માનવજાતના ભાવિની અનિશ્ચિન્તા તથા ઈશ્વરી સત્તાની વિડખના જેવા 'તીખા કટાખને યોગ્ય' સમસ્તાગંભીર વિષય પ્રશ્નોની નાટ્ય રજૂઆતમાં પણ, એક માત્ર 'નાન્દિ' ગિલાય, તેઓ સચોટ કલાસંચિત



કર્તા પૈયટ કવિતામયતાને વિશેષ પ્રાધાન્ય આપતા જણાય છે. બજકટ નાટ્યાર્થસાધકની માટેની દલાલ-કલમની કટાવવિવેચક ઊભૂપ અંગે કર્તાની શૈલીનો તેમ પ્રકૃતિનો પણ વિચાર કરવાનો રહેશે ખરો. લગુનોટિકાના રચનાર્બંધમાં બટુબાઈ પછી જેવા મળતું નાન્દીનું આ સંસ્કૃત ઢબનું આયોજન અગાઉ કરતાં અર્થપૂર્ણ પ્રાગ્તાવિક બન્યું જણાશે. કર્તાએ 'સ્વપ્નદર્શ ( VISION )' તરીકે ઓળખાવેલી શીર્ષકદા કૃતિ 'પરી અને રાજકુમાર' અને અગાઉ 'અંજની'માં આંતરનાટક પેટ્ટે ગોઠવાયેલા અને અહીં સુધારા-વધારા સાથે રજૂ થયેલા, સંગીત ઉપક તેમ નૃત્યનાટિકાના ઈદંતુનીયમ જેવા 'કામદહન'માં પણ પ્રતીક અને પ્રકૃતિપાત્રો, ગીત ભજન અને ગરબા તથા નૃત્ય સંગીત, અલૌકિક ઘટનાત વ, નાટ્યમૃષ્ટિ અને પથ્થાદભૂમિકા, સાચાસ પદ્યરચના તેમ જ નાટ્યવિધાન કે રંગભૂમિવિધાન પરત્વેની અનિશ્ચિતતા વગેરેમાં વિલક્ષણ શૈલી અંશો અને કેટલોક નિરર્થ કલ્પનાવિલાસ જાડી રહેશે \* આ પ્રકારની માવજતથી નોખી પડતી ચારપ્રવેશી નાટિકા 'લાલા પટેલની લાપ્તેરી' એ કેન્દ્રસ્થ પાત્રના આકર્ષક માનસ પલટા તથા ગ્રંથપાલની સ્વગતોક્તિની નીરસતાના કારણે કેવળ પુસ્તકાલયપ્રવૃત્તિની એક પ્રચારવહી કૃતિ બની રહી કહેવાય.

'પ્રવેશ પટેરો'ના પ્રકાશન વર્ષે પ્રગટ થતા એમના બાંજ નાટિકારાંગ્રહ 'તપ અને રૂપ' (૧૯૫૦) સુધીમાં સમયગાળો વીતે છે દશકા ઉપરાંતનો; છતાં વસ્તુ માવજત અંગેની તેમની લગભગ રૂઝ થયેલી લાગતી શૈલી રીતિ વા 'નાટ્યસૂત્ર' અંગે કોઈ વિકાસ-મૂલક ફેરફાર કે પ્રૌઢિ અભ્યાસવા-નોંધવા પ્રાપ્ત થયે નહિ.

શીર્ષકદા રચના 'તપ અને રૂપ'નો ખંજરી, વાંમળી, મંજુસ અને દાંડિયા વડે ખેલાતો આખરાઓનો મૂક રાસ, દિવ્ય સત્ત્વોનું નૃત્યગીત, બદરિકાશ્રમની સુંદરીઓનું ગીત-નૃત્ય, ઉર્વશીનું પ્રાગટ્ય વગેરે; 'પ્રભુનું પ્રાણ'નું 'આરતીનું ગીત', ગાયક મંડળનું વાદ્યસંગીત, અદર્શ માનવીનું 'સારંગ'માં રજૂ થયેલું ગાન, ભગવાનની મૂર્તિનું ચમત્કારિક હલનચલન તથા અટૃણાસ્થ, બદામ પિસ્તાના ઢગલા પર બેગી ખીસાં ભરતો-ખાતો માનવ વગેરે;

\* પુષ્પો અને વૃક્ષો, ગિરિરાજ અને વનરાજ, વટોળના આગમન અને પડછાયાના સંકેત તથા પાર્થદ અને જાદુજરના દર્શન અને સાથે સાથે ગસીયો તેમ પ્રેમ અંગેનો સૂત્રો એ નાટ્યસામગ્રી છે સાત પ્રવેશની 'પરી અને રાજકુમાર'ની, તે 'કામદહન'ના 'પરિસ્તાન જેવા' દર્શનની યોજનામાં, દૂર દેખાતા ચંદ્રમાથી એક યુવક ચંદ્ર નીકળી આવે, ફૂલનાં બાણ આંતરીક્ષથી ઊડતાં આવે, શંકરની કામચીલા ગોઠવાય વગેરે જેવા કલ્પનાવિહારથી નાનાકાવ પણ નવાઈ પામ્યા વિના ન રહે !

‘ભાવનાનું ખૂન’ની વહેલી આવતી ભાગ્ય પકિતએ, કિશોરોનું ગીત, અવકાશ-ગીત, પ્રમુખના વ્યાખ્યાનમાં એ વિશે શ્રોતાઓની ચાલુ ટીકા, ટોળાનું આગમન, પોલીમ—સ્વપસંદગીનો ટોળાનો પ્રતિકાર, રબાની આકસ્મિક મૂર્છા, આકાશી પુષ્પવૃષ્ટિ વગેરે; ‘મર્મપુલ’નું કૂચગીત, પુષ્પ-જાફરનું લાંબું ગીત, અવકાશનો ગીત ભણકાર, લાકડીઓની ફટકાભાજી, છરા હુલાવવાના અને આગના બનાવો, પિસ્તોલના ગોળીબાર, ધારિયાના ઝટકા, સુમતીનું સ્વપ્ન અને ‘કવિઓનો કમરો’માં યોજાયેલું સ્વપ્નદર્શન વગેરે વિષય-વાતાવરણનું ઓવિન્ય, સ્થળ કાળની સળગસૂત્રતા, વસ્તુસાધિનું સાતત્ય લગભગ લીધા વિના, કેવળ જાણે તરંગ પેટે પીરસાયેલું પ્રમાણમાં અતિરંજક જણાતું આ ઘટનાતત્ત્વ, દર્શનતત્ત્વ તેમ જ રસમિશ્રણ ખાસ્સી ખાંખી દર્શક છે તે નાટ્યસ્વાદ તેમ એકાંકી વિવેક વિશેની; નાટક કવિતાના આ સહિષારા પરિશ્રમ નિમિત્તે નાટિકા કે એકાંકી અથવા સંગીતરૂપક કે નૃત્ય-નાટિકાના કોઈ રસાકાષી પ્રકારો રીતીસિદ્ધ થયા નથી એ તો ઠીક, એમાં નાટ્યવિધાન અંગે કોઈ પ્રયોગશીલતાનો ઉન્મેષ પ્રગટયાનો અણસારો પણ થોડી દૃકાશે નહિ.

‘અગ્નિસ્નાન’નું વિષયબીજ સમસ્થાનાટક માટે ઉપકારક થોવા છતાં ચવાયેલી પ્રસંગપૂરણી અને ચીલાચાણુ નિરૂપણના કારણે સમજી શકિત નાધિકાપાત્ર રમાનો અંતિમ આત્મઘાત આઘાતજનક બની આવે છે હકીકતમાં પાત્રમાનસ સદિગ્ધ રહે વા એનું સાતત્ય કથળી જાય એ રીતે આવા વસ્તુએકમને સાંકડા-સુગ્રથિત એકાંકીબંધમાં પ્રયોજવા મથવામાં કયા પ્રકારની આર્થસાધકતા—રસલક્ષિતાનું નિશાન લેવાનું છે એ સમજવું સુગમ બનશે નહિ. સભ્ય ગણાતા શીર્ષતવર્ગની ચોરવૃત્તિનો અને વ્યવસાયે ચોર ઠરેલા નીચલા વર્ગની શુભ વૃત્તિનો આચાર વિચારનો પ્રમાણમાં નાટ્યોચિત વિરોધ ઉપસાવી આપવું ‘ચોરની દુનિયામાં’ સુગમ બોધક વિષય પેટે તેમ તેમાંની એકસ્થલાંકી વસ્તુગૂંથણી બદલ શાળોપયોગી રંગભૂમિ માટે ઉપયોગી બન્યું કહેવાય વહીવટી અંધેર તથા તુમારશાહીની વિચિત્રતાનું હજી રસપ્રદ ચિત્ર ઉપસાવતી નારપ્રવેશી\* ‘સાની પટી (કે લાલની રાણી ?)’ નોધપાત્ર ગણાયે તે એમની વિલક્ષણમિશ્ર રીલીલી જુદી પડતી વ્યગલક્ષી વિષયમાવજત બદલ હિંદવાણી તથા પરદેશીના સંવાદરૂપે પીઠજબકારની વૃત્તાંત દબે, નવરાત્રીથી માંડી બેસતા વર્ષ સુધીના આગ્રિવન મામના ઉત્પલોનું આછુઆછુ રહસ્ય સમજાવવા મથતા ‘દીપાવલી’માં ઈતિહાસ વિગતની રજૂઆત—માવજતમા રેડિયોરૂપકના નવા ચેખકપ્રિય યતા નાટ્યપ્રકારની તેમણે અજમાયશ કરી જોઈ જણાય છે. લાગણી

\*આખા એકમને કાર્ત્તી ‘દર્શ’ કહે છે, જ્યારે ઘટક ભાગને ‘પ્રવેશ’ તરીકે ઓળખાવે છે

યોગ્યતા અને આર્થિક અન્નમાનનાના પ્રચારવશી અસંગત નાટ્ય સમાપન હતી, 'ભાર્ગવી'માં પાત્ર, પ્રરંજ અને સંવાદનો વાસ્તવોપકારક તેમ દૃશ્યશ્રવ્ય સુમેળ સંધાવેલો વાણી, અવેનન રંગભૂમિ માટે ભલું નહિ, પણ વિદ્યાર્થીઓની અભિનયપ્રવૃત્તિ અંગે એ ઉપયોગી નીવડી આવી છે. સમગ્ર રીતે જોતા, નાટિકા વિષયના વૈવિધ્ય અનુસાર, નિર્ભીજ પ્રત્યક્ષ ('ભાર્ગવી'), લક્ષ્યવેધક કલ્પનિકા ('રાની પત્ની'), વિતતસ્પર્શી કરુણાંત એકાંકી ('પર્યાયુદ્ધ', 'અગ્નિસ્નાન') અથવા સુઠાળ્ય રસોદ્ગ્રસ્ત ('કવિજ્ઞાનો કમરો') જેવા શૈલીનિદ્ધ એકાંકી પ્રકારના અભ્યાસવાળા અભ્યાસવાળી કે ગુરુચક્ર અર્થસાધકતા વા રસલક્ષિતા પ્રમદાવવાની સમાવેશવાળી અશક્તિમા પણ નાટ્યિક ઊત્કૃષ્ટ વતણિ તે નાટ્ય નિષ્ણાનુદ્ધિની.

"પુષ્પોની સૃષ્ટિ" (૧૯૫૨) એ તેમનો ત્રીજો નાટિકાસંગ્રહ પ્રગટ થાય છે બે વર્ષ પછી અને લગભગ શૈલીસંજોવી કોઈ ઉન્મેષ કે વિકાસક્રમ દાખવ્યા વિના જ, આર્થિક નાગ-ચૂડના તેમ તેની મજાવારી વ્યવસ્થાના ધ્વનિ વિષયની શીર્ષકદા રચના 'પુષ્પોની સૃષ્ટિ' (પૂર્ણ, શંકર, પુષ્પો જેવાં પાત્રો અને સુંદરીનું ચંદ્રી સ્વરૂપે પ્રાગટ્ય, દાવાનળનો પ્રસાર, ફૂલોનું પુનઃપ્રાગટ્ય, અગમ્યનું દર્શન વગેરે ઘટનાપરંપરા), ભણતર અને સંસ્કારની ઉન્નતપથગામી અમરનો 'કટિપત ચિતાર' આપતા પાંચ પ્રવેશો દ્વિઅંકી 'શક્તિ સંભવ' (બીજા અંકના સ્વપ્નદૃશ્યનાં અમેરિકા, બ્રિટાનિયા, જર્મની, રશિયા જેવાં દેશ-પાત્રો તેમ હાર્ષિજરો અને તેમનું અદૃશ્યમાંથી પ્રાગટ્ય, બીજા ભડકાના પ્રકાશ, શક્તિનું પ્રાગટ્ય જેનું ઘટનાતંત્ર) અને રસાનુભવ અંગે માનવમનની વિકાસ-અવસ્થા દાખવવા મથતા 'રસતરંગ' (રસની અમર ઝીલતો મુવક અને સ્વચ્છ પુરુષ ધીવનનું પ્રતીક તે રસેન્દુ, શેઠ રમનો અધિષ્ઠાતા, શંકરનું ઉગ્ર સ્વરૂપ અને નાટિકામાં મુવતી લીલાના કલ્પેલા પિતા તે સુદ્ર જેવાં સંકેત પાત્રો અને અર્થોક્તિ ઘટનાતંત્ર) જેવા સાંપ્રત સમાજ-જીવનના સમસ્યાગંભીર વિષયના નાટ્યનિયોજન માટે પણ તેઓ પોતાની રસમિશ્રાવણી રૂઢ શૈલીનું પ્રયોગન જ ઉચિત માને છે એટલે વિચારપ્રેરક અને અર્થસભર નાટ્યવસ્તુ પણ સામાન્ય તરંગલીલાનો વિષય બની કેમ જાય નીરસ-નાટ્યનિરર્થ પુરવાર થતું આવે છે; પરંતુ, આવા સામાન્ય કોટીના ભાવ રૂપક કે શાળ્ય નાટિકાના ચમત્કૃતિભર્યા 'સિનારિયો'ની દૃશ્ય રજૂઆત માટે કર્તાએ પોને અત્યુન્નાદ નથી દાખવ્યો એમ નથી."

\*"જેવી સગવડ તેવી 'ગભૂમિ; જેવી રંગભૂમિ તેવી સગવડ-એ સૂત્ર ગમે તે નાટકને ગમે ત્યાં ભજવવા યોગ્ય બનાવી દે છે" એવો ખુલાસો આપી, 'પુષ્પોની સૃષ્ટિ'ની રંગભૂમિ-રજૂઆત માટે તેઓ 'સૂચન' (એ પણ પ્રિય-રૂઢ શબ્દ છે!) કરે છે તેનો એક

દસ્તાવેજ રેડિયોરૂપક જેવા ‘નવલખી વાવ’ વિશે પણ તખ્તાલાયકીનો આગ્રહ રાખવામાં રમણલાલે જાણે પ્રચલિત રંગભૂમિ-ઉપેક્ષાનો બદલો વાળવાનું ધાર્યું હાગે છે ! તાત્ત્વિક રીતે અને રંગભૂમિની પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ લક્ષમાં રાખી જોતાં, આવાં આત્મતિક વલ્લોચી રંગભૂમિ વા નાટકનું વિકાસ નિમિત્ત જળવાય એવું ભાગ્યે બને ‘શ્રાવ્ય નાટિકા, રેડિયો-રૂપક,\* મૂક અભિનયના મિશ્ર પ્રકારની નાટિકા’ તે ‘હે રામ !’ સ્પષ્ટતઃ રેડિયોની શ્રાવ્ય રજૂઆત માટે બંધબેસતી હોવા છતાં, ‘એને મૂક દશ્યમાં મૂકી થકાય કે કેમ એનો પ્રયોગ કરવા માટે’ના કર્તાના ઉલ્લેખ વિશે બે મુખ્ય બાધા દર્શાવવાની રહેશે તે પૈકીની એક તે તેના દસ્તાવેજ સંકલનના નવ જેટલા ઝડપી દશ્યપલટા અંગેની અને બહુમુખી ગાંધીજીવનની ઉપલક્ષ-મોજી માવજત વિશેની; બીજી શૈલી ઊંચુપ દશ્ય તેમ શ્રાવ્ય રજૂઆત બંને પરત્વે બાધક ઠરવાની આમાં “ધ્વનિ મહત્ત્વ ભોગવે છે, દેખાતાં પાત્રો નહિ. ધ્વનિ જ એમાં પાત્ર બની જાય છે એમ કહીએ તો ચાલે. સાચું શ્રાવ્ય નાટક એ જ નભોવાણી નાટક નહિ ?” એવું, સુરેખ સજીવ પાત્રવિતરણનો તેમ નાટ્યવિધાનની કેટલીક અપેક્ષાઓનો લગભગ છેક છેદ ઉઘાડતું, પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં વ્યક્ત થયેલું મંતવ્ય વિકસતા આવતા રેડિયોરૂપકના વિલક્ષણ નાટ્યપ્રકારના ઉપલક્ષ્યમાં ચર્ચાસ્પદ કે અપર્યાપ્ત લાગવા વિના નહિ રહે, પરંતુ એ ઉદ્દેશોનો પૂર્વાર્ધ એમની ઘણી રચનાઓ વિશે યથાર્થ ઠરશે કદાચ. વળી, વ્યવસાયી નાટ્યરીતિ પર-વેની આસક્તિ અને મુગ્ધ પ્રેક્ષકભાવે ઝિલાયેલી શૈલી છાપ ઓછીવત્તી-અહીંતહીં સંસ્કારઈને અને કૌતુકચાગી કલ્પનાઓપીન ઊંમિલ હદયની કાવ્ય-ઉત્કંઠા તેમ ચેષ્ટા પણ એમાં આવી બળી છે. આમ, રમણલાલનું નાટિકા લેખન પ્રચલિત એકાંકિલેખનના પ્રવાહથી અજગું રહેતું આવે છે જાણે.

તેમનો ચોથો નાટિકાસંગ્રહ ‘ઉરકેરાવેલો આત્મા’ (૧૯૫૪) તે તેમના આ પ્રકારના કલ્પમ પરિગ્રામનો છેલ્લો ફાલ. સંગ્રહ શીર્ષકની પ્રથમ રચનામાં કવિલેકની પરસ્પર સ્પર્ધા, તજજાન્ય વિર્તાડવાદ તેમ જ ગઝલવી, દુહાગીર, રસાનુરાસ અને પુશ્વવીવલ્લભ જેવાં જે તે કાવ્યપ્રકારોનાં પ્રતિનિધિપાત્રોની સૈન્યમાં ભરતી કરાવવા દ્વારા સામાજિક દષ્ટિએ લાક્ષણિક નમૂનો : “પુષ્પોના પ્રાગટ્ય સમયે રંગભૂમિ અને શ્વેતવર્ગ (પ્રેક્ષક નહિ!)ની બેઠકોમાં કોઈ સુવાસિત દશ્ય ફેલાવવાની યોજના બને તો કરવી.” રંગભૂમિ વિકાસનો પ્રશ્ન આતિ તાકીદનો જોડે પણ પરંતુ આપી વિવેકચૂત હરજુજાવો એનો ઉકેલ વિશેષ ગૂંચવાય કદાચ.

\*એકબીજાના પર્યાયરૂપ લાગતા આ બંને પ્રકારોનો તેમણે જુદો જુદો વિચાર કર્યો હોવો જોઈએ

કાવ્ય પ્રયાગ વિશે સૂચવાયેલી નિર્ણયકતા અંગેના નવતર તેમ અર્થગંભીર વિષયને ટાળવી છતાં મર્મલક્ષી નાટ્ય માવજત સાંપડી હોવાથી આ સાહિત્યવિષયક કટાક્ષિકા સુવાચ તેમ લક્ષ્યવેધક બની આવી છે—એ વિશેષ નોંધપાત્ર ગણાયે તે કર્તાની આ પ્રકારની પ્રાથમનોપકારક હથોટી અંગે ‘મહાશિવરાત્રી’માં દેવમહિમા દાખવવા, પુરાણખ્યાત વસ્તુની અલૌકિક ઘટનાપરંપરા દર્શનાર્થી મમૂઢ પ્રત્યક્ષ ભજવાતી દર્શાવી, એ પ્રેક્ષકવૃંદના ‘આંખો દેખ્યા હેવાલ’ (running commentary)ને શીલી-અખતરો ગણવે છે પરંતુ એમાં નાટ્યવિધાનનો ઉન્મેષવિશેષ શોધવાનો સંદેશે નહિ; ઊલટું, તેમણે વિમાનનું અવતરણ, પારથી ઉડતું સ્વગરિહણ, ભસ્માસુરદહન જેવી દશ્ય વૃત્તાંતમાં ઉલ્લેખાયેલી ચમત્કૃતિઓની તખતા-રજૂઆત માટે અપેક્ષા રાખી બેઠકક ‘સૂચન’ સામેલ કર્યું છે. એમાં રંગભૂમિ ગ્રંથિનું તરંગ વેચિત્ર્ય જ નોંધવાનું પ્રાપ્ત થયે. “રંગભૂમિ ઉપર પ્રસંગને અનુમરતાં દશ્યો, અભિનય, પદ્ય અગર પ્રત્યક્ષ વસ્તુઓ જેટલી ટાલી કરી શકાય એટલું આ દશ્ય વધારે તોદર્ય બનયે. પ્રકાશ અંધકારની રમત, પદ્ય તથા દશ્યો—વિગ્ન—વડે આમાં કશું અશક્ય લાગયે નહિ. વિમાન આકાશમાંથી ઊતરતું ઘણા નાટ્યદિગ્દર્શકોએ બતાવ્યું છે ન બને ત્યાં સર્વ બનાવોના ભંડાર સરખું નેપથ્ય ફાવે તે વસ્તુ અને પાત્રને લાવી શકયે ....દશ્યો ભજવવા અશક્ય લાગે તો નાટિકાને મૂક દશ્યમાં ફેરવી નાખી શબ્દોચ્ચારણ અને ગીત નેપથ્યમાંથી પણ કરાવી શકાય.” દશ્ય રજૂઆત વિશેના આ પ્રકારના અત્યાગ્રહમાં કરામતસોખીન અને સંનિવેશ-પરસ્ત વ્યવમાયીઓ જેવી અતિરંજકતા સ્થૂળતાની વિકૃતિ ડોકાતી જણાયે એ તો ઠીક; ચિત્ર-મહિમાના પ્રસંગોની એવી સ્વતંત્ર દશ્ય-રજૂઆતના સંદર્ભમાં આ સંવાદોનું પાઠવાચન કેવળ નિર્ણયક કરવાનું. બેવડી રંગભૂમિ તેમ એકસાથે બેવડા અભિનય (double role)ની અપેક્ષા રાખતા ‘સતી અને સ્વર્ગ’ના પતિવ્રતના ચવાયેલા વિષયના સામાજિક વસ્તુ સંદર્ભની, પ્રવસનોપકારક તેમ ગૃહસ્થી પાત્ર પ્રસંગની આવી સ્વપ્ન-દશ્યની તરંગલીલા ઢબની માવજત જ મૂળે રસવિશેષક લાગવાની, એટલે કર્તાના તખતા-આગ્રહી માનસનાં ‘સૂચન’ આપોઆપ અપ્રસ્તુત કરવાનાં. ત્રિઅંકી ‘ગ્રામસેવા’ના હાસ્યોપકારક વસ્તુભાગને, શહેરી જીવોના સભ્ય ગણાતા માનવની સુવાળપ પોચટતા, ગ્રામસેવા ‘પરત્યેની ફૂરસદ સોખની મનોબૃત્તિ, ગ્રામીણ માનવ સાથેની તાદાત્મ્ય—ઉણપ જેવા અર્થપૂર્ણ પાત્રભાવ ઉપસાત સેવા આપવા જતાં લેવી પડે એવી નાટ્યક્ષમ પરિરિચિતિ આવેખતા ‘ગામડે જતાં’ એવા શીર્ષક હેઠળ એક અંક-એકમમાં આટોપી લેવાયો હોત અને લોકગીતો કવિતા તેમ પ્રસંગોની નાટ્યેતર પૂરણી ટાળી હોત તો, બેવડો શીલીલાભ ઘાત તે એ કે, સ્વપર્યાપ્ત કટાક્ષિકાનો એકાંકી બંધ ઊતરી આવત અને એ રૂપે વિદ્યાર્થીભાગ્ય નાટિકા તરીકે પણ એને મહત્ત્વ મળત. ખ્યાત-ઉપલબ્ધ સામગ્રીમાંથી

રચાયેલી છેલ્લી બે રચનાઓ પૈકી પૌરાણિક પાત્ર પ્રસંગની 'અધૌગ' કરતાં ભગવાન બુદ્ધની પૂર્વજન્મની એક જાતકકથા પરથી 'સ્લેજ ફેરફાર' કરી રચાયેલ 'મત્રસાહસ્ય'માં શામ-માહસ્ય વર્તણ છે તે વિચારભાર તેમ સુવાચ્યતાના કારણે

ચાર સગ્રહ ભરીને લગભગ એકાંકી કદ-કાઠાની નાટિકાઓ લખ્યા છતાં, એકાંકીના અંતરંગ કે આસ્વાદ અંગે અથવા તેની આકૃતિ કે અર્થસાધકતા અંગે રમણલાલ દેસાઈએ કોઈ શીઘ્ર વૈશિષ્ટ્ય દાખવ્યું જણાશે નહિ તેમના નાટ્યપરિશ્રમમાં એકાંકીવિધાનનો એવો વિકાસ-અણુમાર શોધવા કરતા બીજી રીતે આસ્વાસન લઈ શકાશે તે એ બાબતનું કે ઉમરવાડિયા ખડયા કે ઉમાશંકર જ્યંતિ દલાલ જેવા પ્રતિનિધિ એકાંકીકારાની વિશિષ્ટ શીઘ્ર-ચીત્રિની ન જટલીય અસર સ્વીકાર્યા વિના લઘુનાટિકાઓનો એક પૌત્રીકો શીઘ્ર મરોડ કાઢવામાં તેઓ મથ્યા રહ્યા પરંતુ વિકાસોપકારક બની આવે એવા નાટ્યોન્મેષની સત્ત્વમૂલકતા એમાં ન ઊતરી-પ્રગટી એટલું હકીકત ટાચલ પણ સાથે જ નોંધવાનું થશે

એકાંકીવિધાનના પ્રયોગશીલ નાટ્યોન્મેષ અંગે ઉમેશ કવિનો નામોલ્લેખ કરી શકાય તેમના નવતર નાટ્યવિધાન તેમ જ શીઘ્ર-સંભાનતાનું પ્રતીતિકારક ઉદાહરણ તે તેમની પ્રથમ નાટિકા 'ધરફૂકડી' (૧૯૪૨)નું નોરા જેવી બડખોર નારીનું ધબકતું વિચારકર્ધક પાત્રચિત્રણ અને એથીયે વિશેષ એકસ્થલાકી વસ્તુગૂંથણી વિશેનો પ્રયોગ પ્રયાસ \* એ સાચાસ નાટ્ય નિયોજનની જગરૂકતા, અવન મુનીમના પ્રાસ્તાવિક સવાદોથી ઢોલમાં ખડતો વસ્તુનિષ્પેષ તેમ જ એકાંકી-ઉચિત પરકોટી અને નાયિકાના પાત્રાલેખનું સાતત્ય કથળાવતા આકસ્મિક વસ્તુસમાપન નિવારવામાં પણ માર્ગદર્શક બની આવી હોત તો, લગ્નસ્થ વિસાવાદિતાના થિયિલ વિસ્તૃત વસ્તુએકમમાં નાટ્યાવરણ લાઘવ સુશ્લિષ્ટતાની અર્થસાધકતા પ્રયોજી શકાત તેમ છતાં, કૃતિ તેમ કર્તા નાટ્યલખાવટ અંગે એક આગવી છાપ મૂકી જશે તે આ એકાંકી નહિ પણ એકસ્થલાકી નાટ્યની આવી વિશેષતાઓ નિમિત્તે ગભીર વિચારપ્રેરક વિષયસામગ્રી, નવતર આયોજન, તજજ્ઞ્ય સુગમ તખ્તાલાપકી ઉગ્ર નાયિકા દુર્ગાથી માયી સૂત્રધાર જેવા પાત્ર તમા કોઠાડાલ્યા મુનીમજી સુધીની અનુભવગુગમ સજીવ પાત્રસૃષ્ટિ, વ્યંગ કટાક્ષ તેમ વિષાદ મીઠાશના ભાવોની ઉદ્ધિતઓમાં વર્તીતી સવાદ કાવટ અને એ સૌમાં આવિષ્કાર પામતી અર્વાચીનતાની પ્રેરણા

\* 'એમાં યોજેલી એકસ્થલાકી રીત બર્નાડ શૉના જેટિંગ મેરીડ'ના પ્રયત્નરૂપે અને ઈબ્સેનની ગૂંડત્યાગીની ઢીંગલી 'પ્રાક્ષ હાઉસ'ની સંભાવના એને અંગે આપશ્રીને યાદ આવવા સંભવ છે' ('નાટકન લાગુ પોતાના પત્રોમાંથી', પૃ ૮)

‘ત્રણ વાતદિહી નાટકો’ના સંગ્રહ ‘ઢાંકપિછોડી’ (૧૯૪૭)માં મુખ્યત્વે કવિનો અભિવ્યક્તિ-ઉત્સાહ તેમના નાટ્યકસબ પરત્વે સરસાઈ ભોગવતો આવે છે એમ લાગવાનું. લગ્ન-વિષયક તથા જાતીય પ્રશ્નોની ચર્ચાપ્રધાન નાટ્યછણાવટ કરતી આ ત્રણ રચનાઓમાં, ‘જસો’ નાંદી તેમ જ ભરતવાકયમૂના શૈલી પ્રયોજન તથા આકર્ષક સંવાદલક્ષણ બદલ, ‘જુવાનીનું નાણું’ સી પુરુષ સંબંધીની જુગુપ્સાપ્રેરકતાની પ્રમાણમાં નવી નિર્ભીક રજૂઆત તથા ‘મેલોડ્રામા’ના વિલક્ષણ નમૂના અંગે અને શીર્ષકદા કૃતિ ‘ઢાંકપિછોડી’ ચતુરંકી વસ્તુબંધ (“ચો અંકી નાટક”) અને તળપદી લોકભાવીની મીઠાશ ખાતર નોંધપાત્ર ગણી શકાય ખરી.

કવિની છેલ્લી કૃતિ તે ‘એકસ્યલ્હાંકી વાસ્તવલક્ષી નાટક’ ‘સમાધાન !’ (૧૯૫૫). એમાં શ્રીકૃષ્ણવિષ્ટિના પુરાણપ્રસિદ્ધ પ્રસંગનો નહેરુના શાંતિ-પ્રયાસોના પ્રવર્તમાન રાજકારણી સંદર્ભમાં નાટ્ય મેળ જોઠવ્યો છે. પરંતુ તેમના નાટ્ય-આયાસની શૈલી-મર્યાદા એ હકીકતમાથી કદાચ મળી આવશે કે કર્તાની લાખી પ્રસ્તાવના વિના ‘પ્રસ્તુત હકીકત કૃતિમાંથી આપોઆપ ફલિત થતી આવતી નહિ જણાય. ‘ક્રમાં, પ્રયોગપ્રેમ અને વિષય-વૈવિધ્ય નિમિત્તે પ્રવાહપ્રાપ્ત નાટિકાલેખનથી અજગા તરતા જણાતા ઉમેશ કવિનો નામોલ્લેખ થતો રહેશે તે કલમ નિહ નાટ્યશૈલી અંગે નહિ, પણ ‘ધરફૂંકડી’ જેવી છૂટી નાટિકા અંગે.

આ પ્રવાહમાં દુર્ગેશ શુક્લનો પ્રથમ એકાંકી સંગ્રહ ‘પૃથ્વીનાં આંસુ’ (૧૯૪૨) જુદો તરી આવતો જણાયે તે એકાંકીવિધાનના વિશિષ્ટ ઉન્મેષ કે વ્યક્તિત્વધ્યોતક શૈલી સાંદ્ર બદલ નહિ, પરંતુ એકાંકીના લઘુનાટ્યબંધમાં પ્રયોજાયેલી જણાતી કાવ્યમયતા બદલ. વળી, કેટલીક રચનામાં કવિતાના ધ્રુવાંતર જેવા વાસ્તવનું અતિચિત્રણ પણ આવેખાતું જણાય છે. ચંદા-પૃથ્વીના પ્રણયની ભાવવાણી કવિતા ‘પૃથ્વીનાં આંસુ’, વાસ્તવિકતા, તરંગલોભા અને કલ્પનાલતાનાં પરસ્પર વિરોધી તેમ પ્રતીક પાત્રો પૈકી જીવન-સહચરીની શોધના કાવ્યવિષયની રૂપક રજૂઆતના ‘સ્વીકાર’ તથા કાગડો કોચલનાં સાંકેતિક પાત્રો દ્વારા અંધકારપ્રકાશની સદ્-અસદ્ની પ્રેરણાના ધ્વનિપૂર્ણ ઊર્મિકાવ્ય ‘અચંદ ગાન’માં ત્રિષયપસંદગી, વસ્તુ માંડણી તેમ રસનિષ્પત્તિ અંગે સાધ્ય ત પ્રેરણા આપી સરસાઈ ભોગવી છે તેમના કવિ-સ્વભાવે. આપમેળે પોતાને સંસ્કૃતિ રક્ષાકો તરીકે ઓળખાવતા સત્તાશોખીન વર્ગની ઉપકાર ઢાંકી શોષણખોરી પરત્વે, કંઈક અંશે ભારતીય રાજકારણી પરિસ્થિતિના ઉપલક્ષ્યમાં ઉગ્ર વ્યંગ વેરતી ‘સુવર્ણ ધંટનો રત્નક’ તેમ જ પુણ્યખોર માનસ તથા લડાયક વૃત્તિ પ્રવૃત્તિને હંફાવતા જનમતની સર્વોપરિતા દર્શાવતી ‘હંગે ભાર’ જેવી

સાંપ્રત જીવનની સમસ્યા વિષયની રચનાઓમાં પ્રતીક નિષેજન સાથે પ્રસંગગુંફન અને સંવાદલખાવટ, અર્થસંકેત અસંદિગ્ધ રીતે વ્યક્ત કરવા નિમિત્તે નાટ્યાર્થસાધક નીવડ્યાં કહેવાય. ગ્રામીણ જીવન-વ્યવહારની ખાસ કરીને આર્થિક વિષમતા વિટંબણાના વિષયમાંથી પ્રતીક નહિ પણ પ્રત્યક્ષ ઘટનાનું માળખું ગેઠવી લખાયેલી રચનાઓ તે 'જીવતાં મૂએલાં', 'ખંડનાં પતીકાં' અને 'ઘરડી જુવાની'. પરંતુ સંજ્ઞાત્મક ચીર્ષક ધરાવતી અને મૂળે હેતુલક્ષી કૃતિઓમાં અંતર્વસ્તુનું તેમ કટુલુનું તથા વાસ્તવનું પ્રમાણમાં લાગણી-શીલ અતિચિત્રણ આલેખાયું હોઈ એમાં એકાંકીવિધાન અને નાટ્યવિવેકની બેવડી ઊંડુપ વર્તીઈ આવ્યા વિના નહિ રહે. પાત્રાલેખ, વિચારભાર અને નાટ્યક્ષમતાના ગુણવિશેષની દૃષ્ટિએ આકર્ષક બની આવતી બે રચનાઓ પૈકી સંગ્રહની સૌથી મોટી રચના 'મિઘલી રાતે'માં પાત્રચિત્રણ અંગે સાતત્ય તેમ સમતોલનની તથા એકાંકી આવશ્યક સુગ્રંથિતતાની મુખ્ય બાધા નડી છે; જ્યારે, મા બાપની દુરાચારી કરણીનાં અનિષ્ટ પ્રણયોલ્લાભી પુત્રીને વેઠવા વારો આવે એવો કંઈક વિધિહાસોચિત નાટ્યવિષય આલેખતી બીજી રચના 'ગુલાબે રમતી'તીમાં કવિ-એકાંકીકાર અપ્રતીતિજનક અતિકટુલુમાં અટવાયા હોવાથી એકાંકીસહજ રસચોટનું લક્ષ ચૂકી ગયા છે જલ્દે.

એ 'દરે, એમની કવિ-પ્રકૃતિ માટે એકાંકી, સુઝિલટ કસબ કે સંઘટ્ટ નાટ્યશૈલી અંગેની સૂઝ શીઘ્ર ઉપાસવા ખીલવવાની લેખનપ્રવૃત્તિ નહિ પણ અભિવ્યક્તિ અંગેની એક ક્લમ પ્રવૃત્તિ બની રહે છે એમ જ, વળી, અહીં ઉલ્લેખાયેલી પણ '૩૨ થી '૩૭ના સમયગાળામાં લખાયેલી આ દશ એકાંકીઓ સંભંધે બીજી વિગત ટાંચણ કરવાનું રહેશે તે એ કે, ગદ્યની યથાકલગી જેવા આ લઘુનાટ્યના આગમન વેળા એનું હોંશભેર સામૈયું કરવા આગળ થયેલા અને એના સામર્થ્યથી આકર્ષાયેલા કવિગણમાં દુર્ગેશ શુક્લ પણ સામેલ ખરા.

શૈલી-પરંપરાનું સાતત્ય નોંધવું હોય તો પુષ્કર ચંદરવાકરના નાટ્યલેખનનો ઉલ્લેખ પ્રસ્તુત ગણાય, એ રીતે કે, ઊતરતા પાંચમા દશકામાં 'પિયરનો પાડોશી' (૧૯૪૭)માં સંગ્રહસુલભ થતી તેમની એકાંકી રચનાઓમાં આગલા ચોથા દશકાના 'સાપના ભારા'નું સામગ્રી સવાદબાની પૂરતું અનુસંધાન અનૂટ જળવાયુ કહેવાય એમાં, 'જાનો 'કુમાર'-ચંદ્રક જીતનારી ચીર્ષકદા કૃતિમાં ગ્રામીણ જીવનની આર્થિક વિષમતાના વસ્તુની નાટ્યચોટ છે તો છેક સામાન્ય, છતાં એ કર્તાની કીર્તિદા કૃતિ બની આવી એમાં પાત્રચિત્રણની જીવંતતા, સમાપનની ચમત્કૃતિ તથા રચનાકસબની સુઘડતાના સુમેળથી ઉપયુક્ત થતા એકાંકીક્ષમ આકાર-આસ્વાદ કારણ પેટે નોંધી શકાય. વહીવટદારની સ્વાર્થલોબુપના તથા



કલ્પનાનું મિશ્રણ કરી, ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના સામાજિક-રાજકીય સમયરંગની પથ્થાદભૂમિકામાં, 'અહમદશાહના માનસપુત્ર' તરીકે રસુછોડલાલનો નાટ્ય-કલ્પ પ્રયોજી તેમના પુરુષાર્થી વ્યક્તિત્વના નાટ્યક્ષમ પ્રસંગરંગો આવેખવામાં કર્તાએ પૂર્વજ-પૂજનું કર્તવ્ય પણ પાર પાડ્યું કહેવાય. આ માહિતીપ્રધાન અને દસ્તાવેજી પ્રસંગપૂરણી પૈકી રુચિકર નાટ્યમયતા જળવાઈ આવે છે તે રસુછોડલાલની બરતરફી અને એમાં સૂચવાયેલા અમદાવાદની ઉન્નતિના વિધિસંકેતના પ્રસંગમાં. સ્થળ-કાળના વિવિધ અકોડાથી સંકળાયેલા જીવનચરિત્રના પ્રસંગોના ગુંફનમાં સંધિભંગ નિવારી સર્ગગ કથાનું ઉપજવવા કર્તાએ સૂત્રધાર જેવું લેખકનું પોતાનું જ ક્ષીરપ પાત્ર એમાં પ્રયોજ્યું છે તે અંગે પ્રેરણા મળેલી છે. ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર સાશાગીત્રીની\* વસ્તુનંતુના અકોડ સાધી આપતા અને ક્યાંક નાટ્યપ્રસંગ પરત્વે સટીક વિવેચનનો કાર્યભાર ઉપાડતા આવા કોરસ-પાત્રનો શૈલી-પ્રયોગ રંગભૂમિ પર કેવળ વિશિષ્ટ પ્રકારની નાટ્યસૃષ્ટિ કે પ્રસંગસામગ્રી માટે અર્થસાધક-આકર્ષક વા અનિવાર્ય આવકાર્ય ઠરે, પરંતુ એની મૂળ ખૂબી જોતાં, સ્થળ સમય તેમ ઘટના વિશે શ્રોતાવગને પ્રત્યક્ ઉદ્બોધન કરતા રહેવાની પ્રવક્તા પાત્રની આ શૈલી-સગવડ રેડિયોનાટિકા માટે ખાસ કારગત તથા હાથવગી બનતી આવી છે, કે 'રસુછોડલાલ' મૂળે તેા રેડિયોનાટિકની ખુલ્લી સ્પર્ધા માટે લખાયું હતું (અને એમાં પ્રથમ ઠપ્પું હતું) એ હકીકત આ સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત અવશ્ય ગણાય.

'રસુછોડલાલ' સિવાયની 'બીજાં નાટકો' તરીકે ઓળખાવાયેલી રચનાઓમાં કર્તાએ હાથે ચઢી આવેલી પ્રવાસ નોંધ ( Travellers Journals )નો જ કેવળ ઉપયોગ કર્યો જણાય છે 'ડેન્માર્કનો મુસાફર', 'બર્નિયરનું રસદર્શન', 'રીદી ઝાલી' (આ ત્રણેમાં વિષયએકમના છ પ્રસંગ વિભાગ પ્રયોજ્યા છે) તથા 'હું એન સંગ' (ત્રણ ઉક્તિઓના છેલ્લા દશ્ય સાથે કુલ પાંચ દશ્ય)ની વિગતપૂર્ણ પરંતુ નીરસ દસ્તાવેજી સામગ્રી પરત્વેના કલ્પના તેમ કલમના પરિકામમાં હેતુ સિદ્ધ થયો હોય તેા તે એકાંકી-કસબ કે નાટ્યાસ્વાદ અંગે નહિ પરંતુ બ્રિટિશ અમલ પૂર્વેના ભારતના સામાજિક-માર્મિક કે રાજકીય સાંસ્કૃતિક સમયરંગના સુવાચ્ય ચિતાર અંગે. યક્ષોધર મહેતાના સાહિત્યિક વ્યાયામનું કોઈ નોંધપાત્ર સુફળ હોય તે કદાચ આ "તાજગીભર્યું સંવાદ કીશલ".

\*સંસ્કૃત નાટ્યચીત્રમાં પ્રસ્તુત શૈલી પ્રકાર પ્રચલિત હતો એવા મત માટે જુઓ બ. ક. ઇકોરનો 'પ્રવેશક', પૃ. ૧૮.

કે કર્તાના આગ્રહ આ પ્રકારનો છે: 'લેખક સ્ટેજ પર આવી વાતોના તંતુ યોગ્ય સમયે યોજી આપે એ પદ્ધતિ ગુજરાતી રંગભૂમિ સ્વીકારે એટલું ઈચ્છી અટકું છું.'

અહીંથી વાતાવરણની તાદશતા-રસપ્રદતા કે ક્યાક પાત્રચિત્રણની સુરેખતા અને મોટા ભાગની પાક્ય સરસતા શૈલીસિદ્ધ થતી આવે છે તે આ કલમ કસબના કારણે કાર્યકારણની નાટ્ય-સંધિને બદલે કેવળ સમયક્રમની સદર્ભ કડીથી પરોવાયેલી આ પ્રસંગ સામગ્રી અને વિષયપસંદગી તથા વસ્તુવિધાન જેવાં સમ મહત્ત્વનાં શૈલીકર્મોથી અગ્રેસર રહેતી સવાદ પૂરણી પરથી રેડિયોનાટિકા વિશે કેવેલ કેટલોક સભ્રમ\* ધર ઘાલતો થતો હતો એનો પણ એમાં ચિતાર મળ્યો કહેવાય એટલે 'રણછોડનાથ'માં વ્યક્ત થયેલા આશ્ચર્યદ નાટ્ય-અંશકાર આ અનુગામી પ્રસંગચિત્ર કે સવાદસાહિત્ય જેવા 'બીજા નાટકો'માં મોજો પડતો આવ્યો એમ જ

રેડિયો નિમિત્તે એકાકીવેખનના આકર્ષક ક્ષેત્રે ખે ચાઈ આવેલી બીજી કલમ તે રબા બેન 'ગાંધીની તેમના પ્રથમ સંગ્રહ 'કોઈને કહેશે નહિ' (૧૯૫૧)ની રચનાઓ પણ "મૂળે તો રેડિયો માટે રૂપક આકાર" લખાઈ છે સ્ત્રી-સ્વભાવની સારી નરસી વિલક્ષણતાના બાળ વિનોદરગ્યા પ્રસંગચિત્રોની પ્રસિદ્ધિ વેળા "રગમંચનો થોડોક ખ્યાલ રાખીને ઉચિત ફેરફારો" \* કરવાની તકેદારી-સંભાનતા લેખિકાએ દર્શાવી છે ખરી. નાટ્યવિધાન વા એકાકીકસબથી મુખ્યત્વે વર્ણિત રહેતા આવતા આ રાસારિક સવાદોની નોંધપાત્ર વિશેષતા તે તદ્દગત સમાજરંગોની તાદશતા, ઘરગથ્થુ વાર્તાલાપની સ્વાભાવિકતા, દષ્ટિગિંદુ ઉદ્દેશપ્રધાન અને નિરૂપણ હળવાશભર્યું અને સંનિવેશની અભિનય-ઉપકારક સાદાઈ. વેધક-બોધક સંસારચિત્રોનો 'સંકાર' † થવાનું મુખ્ય કારણ પણ આ એવા પ્રોત્સાહનથી પ્રેરાઈ, બે વર્ષમાં તેઓ હિંદુ સમાજના પાત્રો પ્રશ્નો આવેખતી દશ રચનાઓ 'રાજની રામાયણ' (૧૯૫૩)માં સંગ્રહિતુલભ કરી આપે છે પરંતુ જેમ સામગ્રી અંગે તેમ શૈલી અંગે આજે ફેર, ખાસ કરીને એકાકીવિધાન અંગે વિકાસસૂચક ફેરફાર નોંધવાનો રહેશે નહિ એટલે, સામાન્યતઃ જેવે-ભજવે અને સાધારણ રૂચિને વાંચવે સાબળવે ગમતી આવતી આ સંસારલીલા કદય વા બુદ્ધિને સ્પર્શી શકે કે ચિરસ્થાયી ભાવ જન્માવી શકે એવું ભાગ્યે બનવાનું છતાં, ત્રીજા સંગ્રહ 'ચક્રમક' (૧૯૫૩)ની રચનાઓ સખ્યાની દષ્ટિએ લક્ષ્મી લેતા એમ અવશ્ય કહી શકાય કે આ ચાલુ દશકના પૂર્વાર્ધમાં નાટિકા લેખન અંગે લેખિકાએ લગભગ એકધાર્યો ઉત્સાહ દાખવ્યો છે "હું નાટકો મોટા ભાગે એટલા માટે જ લખું છું કે મારે કાંઈક કહેવું છે"\*\*\* એવા નિખાવસ આગ્રહ પણ

'નિવેદન'.

† શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવેની પ્રસ્તાવના.

\*\*\*'નિવેદન', પૃ ૬

એમાં સરસાઈ ભોગવતો જણાયા વિના નહિ રહે. લેખિકાએ ‘એકાંકી’ તરીકે ઓળખાવેલાં હિંદુ સમાજનાં, સ્ત્રી-સ્વભાવનાં, સાંસારિક અનુભવોનાં છબીચિત્રોમાં એકાંકીસહજ આકાર, અંતરંગ કે આસ્વાદ્ય શૈલીમુલબ્ધ બન્યા હશે તો જવલ્લે જ. સસારરંગની આ સંખ્યાબંધ નાટિકાઓનું એકમાત્ર શૈલીવિષયક ચાહત-પામું તે સોજિદા ગૃહજીવનમાં સાંભળવા મળતા-ગમતા કે સાંભળવા પડતા ટોળટપ્પા, મેલુટિણાં, પ્રેમાલાપ તેમ જ વ્યંગ્ય વિનોદનું ઉક્તિ-વેવિધ્ય અને વાર્તાલાપની અનાયાસ રસપ્રદતા.

‘જમાઈરાજ’ (૧૯૫૨) દ્વારા પન્નાલાલ પટેલ જેવા સફળ નવલકથાકાર દુસ્તાખ પાશ્ચાત્ય કસબી પ્રકાર પરત્વે કલમ અજમાવે છે એમાંથી પણ એકાંકી-આકર્ષણનો સૂચક નિદેશ મળી રહેવાનો. ગ્રામીણ જીવનની નાની મોટી ત્રણ રચનાઓ પૈકી, સીધી સુદીર્ઘ પાંચ પ્રવેશી શીર્ષકદા ‘જમાઈરાજ’ની ટૂંકી વાર્તા જેવી વસ્તુમાંડણી, વસ્તુસ્ફોટની નાટ્યાનુચિતતા-નીરસતા, કલાલ, મદારી, યાનિયો તથા થેઠ જેવા થઠ-લપટ પાત્રાલેખની એકવિધતા, એકાંકી-અનુચિત વસ્તુવિસ્તાર વગેરેમાં તેમની નાટ્યસૂઝ તેમ એકાંકી-માવજતનો ઘડતરકાળ જ જોવાનો રહેશે. ‘જમાઈરાજ’ના કિથોર જમાઈ કરતાં ‘એજે નહીં તો બેજે’ના કોદર જમાઈનું પાત્રચિત્રણ સંક્ષિપ્ત ફલક છતાં આકર્ષક રીતે દીપ્તિ આપ્યું છે. બનેલી સરખામણીમાં આ બીજી સુધ્ધ લઘુરચના સરસાઈ ભોગવતી જણાશે તે તેના આમ શૈલીસિદ્ધ થતા નાટ્યસહજ એકાંકીવિધાન અંગે. ઐહિક તેમ પારલૌકિક ન્યાયભાવનાની કટાક્ષિકા જેવી ‘વૈતરણીને કઠિં’માં પ્રસંગનિરૂપણ કરવામાં કદાચ તેમણે રેડિયોરૂપકની પ્રચલિત શૈલી લક્ષમાં રાખી હોવી જોઈએ. ત્રણે નાટિકાના વાચન-કાવલ પરથી શૈલીવિષયક વિગતવિશેષ નોધવાની રહેશે તે એ કે ગ્રામીણ માનસની નિકટવર્તી જાણકારી તથા એ તળપદાં પાત્રોની લોકભાવનીની સ્વભાવસહજ હથેટી અંગેની પન્નાલાલની પંકામેલી શૈલી-સરસાઈના કારણે આ ઘટનાજગતની રસપ્રદતા ગ્રાસ્ત્રી જોખમાતી નથી. આ રચનાઓમાં છૂટુંછવાયું અભિનયશોખનું નિમિત્ત જળવાનું આવ્યું તે પાત્ર તેમ વાતાવરણના આ આકર્ષણના કારણે કદાચ.

પોતાની નવલકથા ‘પ્રેમભક્ત કવિ જયદેવ’ના વિસ્તૃત વસ્તુને કાપકૂપ કરી સાત દરશોતા રૂપક ‘ગીતગોવિંદનો ગાયક’ (૧૯૫૨)માં બંધબેસાડનાર અને ત્રણ વર્ષ પછી પાંચ કૃતિનો સંગ્રહ ‘રસિયો વાલમ અને બીજાં નાટકો’ (૧૯૫૫) રજૂ કરનાર ‘જયભિખુ’ પણ ‘આકાશવાણી’ના પ્રેક્ષા પ્રોત્સાહન નિમિત્તે નાટિકાલેખન તરફ વળ્યા જણાય છે. રેડિયોનાટિકાની સરખામણીમાં પ્રમાણમાં સુદીર્ઘ તથા સિચિલ બનેલાં જણાતાં આ “રૂપકો

ગ્રંથસ્થ કરતાં સુધારતાં સુધારતા બંધણી કદનાં થઈ ગયાં છે”\* પરંતુ, આવા પ્રસંગ ઉમેરણથી ગ્રાવ્ય વસ્તુબંધને દશતત્ત્વનો લાભ મળ્યો હોય તો ભલે, રૂપકવિષયના નાટ્ય હાર્દ પરત્વે એ પ્રતિકૂળ બની આવે છે તે તેની આસ્વાદ્ય અભિવ્યક્તિ અંગે સાપ્રત સમાજજીવનના અપવાદ સાથે, એતિહાસિક (‘ગીતગોવિંદનો ગાયક’ તથા ‘પન્નાદાઈ’), અર્ધ-એતિહાસિક (‘રસિયો વાલમ’ તથા ‘બહુરૂપી’) અને પૌરાણિક (‘નરકેસરી’ તથા ‘પતિતપાવને’) પાત્ર પ્રસંગના સામગ્રીવિવિધમાં ગીત-સંગીત તથા સવાદના શૈલી-સહયોગ વડે રસપ્રદતા તેમ સુગ્રાવ્યતા બહેલાવવા સાથે ‘તંદુરસ્ત જીવનદર્શન’ કરવા કથવવાની એમની કલમ-નેમ સિદ્ધ કરવાનો એમનો પરિક્રમ બહુધા સફળ રહ્યો કહેવાય. મુરોપથી ઊલટું આપણે ત્યાં રેડિયોનાટકની લખાવટથી એકંકીવિધાનનો કસબ વિશેષતા અંગે લાભ ન જોવા થયો છે અને વધારે તો એમણી પ્રતિકૂળતા કૃતિત ધતી આવી છે એવા મંતવ્યની સાધક-બાધકતા તપાસવાની રહેશે તે આવી - એક બીજા પ્રકારમા અનિકમરૂ કરતી અને અટવાતી રચનાઓના ઉપલક્ષ્યમા

એટલે, ચાલુ દશકામા વિકાસ-ઉન્મેષ દાખવતી એકંકી-શૈલી માટે મીટ માંડવાની રહેશે તે સુનીલાલ મડિયા તથા શિવકુમાર જોશીની જોશીના આચારપદ એકંકી-ઉદ્ધમ પરત્વે હકીકતમા ‘૪૦’ પંચના દશકા દરમિયાનની રચનાઓના મડિયાના પ્રથમ એકંકીસંગ્રહ ‘રંગદા’ (૧૯૫૧) નિમિત્તે જ છઠ્ઠા દશકાના એકંકીલેખનનો આરભ-નિર્દેશ મળી રહેવાનો અન્ય નાટિકાકારોની જેમ સાહિત્યિક વ્યાયામ કે એકંકી ક્રીતુકસગથી પ્રેરાઈને નહિ પણ મુખ્યત્વે તેઓ સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ તથા શૈલીવિષયક અર્થસાધકતા અર્થે આ સાહિત્યપ્રકાર ખેડવા તરફ વળ્યા લાગે છે વળી, એમની રચનાઓમા સહજ-સ્તિજ નાટ્યસૂઝ તેમ જ ઓછીવર્તી રંગભૂમિ દષ્ટિનો સુમેળ પણ સામેલ રહેતો આવતો જણાયો

સોરઠના ગામઠી વાતાવરણમા, લગ્ન-સંબંધની રૂઢ વિકૃતિનાં તેમ જ જાતીય શિથિલતાના વિપાદપૂર્ણ વા કરુણ ચિત્ર આલેખવામા ઉમાશકરની તેમ જ શહેરી મથાદભૂમાં વિવિધ સ્વભાવની ઘરની વાગલક્ષી મા વિનોદી છબી જીવવામા જન્યતિ દલાલની એકંકી-દબન બેવડુ અનુસંધાન પણ તેમની લખાવટમા જળવાયેલું શોધી શકાય ખરુ ગામીસુ જીવન-વ્યવહારની એકંકીઓમા તેઓ એ પ્રાદેશિક સંસાર-સંસ્કારના જીવંત-અપત્તા પાત્રો તેમ બહુધા અણગમતા નિકૃષ્ટ ભાવોની, સાર્વત્રિક હૃદયસ્પર્શિતા તથા ગાભીર્યમૂલકતા શૈલી-આયાસની મધ્યમસુ વિના નાટ્યમય તથા રસપ્રદ રીતે ઉપસાવી આપે છે, એમાં મડિયાને મુખ્ય સાથ સાપડે છે સમભાવ-સ્વાનુભવ તથા સર્જકસહજ સવેદનપટુતાનો. આથી

\* ‘શબરીના બોર’ (પ્રસ્તાવના), પૃ ૫

ઊલટુ, શહેરી સમાજ—સભ્યતા વિશેના પ્રથમ પ્રવેશ તેમ અભિગમની બાબતમાં તેમના વિશે મુખ્ય છાપ પડે છે તે કાંઈક અપરિચિત-અસાધ્ય અવલોકનકારની. એ રીતે પણ તેઓ કેટલાંક કૃત્રિમ-ઉપલક્ષ્ય મનોવલણની હાસ્યાસ્પદતા તથા રમૂજી પાત્ર પ્રસંગની અગભીરતામાથી તત્કાલ આકર્ષણ ઉપસાવી આપે છે, એમાં તેમની નિરીક્ષણપટુતા તથા પ્રયત્ન કુશળતા પણ નોંધવાની થશે પરસ્પર અસાધ્ય ધસવતા વિષય વર્ગની આ એકાંકી રચનાઓના આકાર, અતરંગ તથા આસ્વાદ વિશે તદ્દાવત જણાય છે તે આ રીતે

‘મહાજનને ખોરડ’, ‘સુરીય ધાધલ’, ‘ખોટના છોરુ’, ‘દીકરીની મા’, ‘ઘૂટે ઘૂટે પી મા’, ‘યાસટિયે’, ‘ચેર માટી’ અને ‘વાની મારી કોયલ’ એ તળ ઘરના જીવનવ્યવહારની આક રચનાઓમાં અકૃત્રિમ રીતે એકાંકીબંધની સુગ્રધિતતા શૈલીગિદ્ધ કરવા સાથે, સંક્ષિપ્તતા વિશેની વસ્તુક્ષ્મકની મર્યાદા છતાં, જોવા વાચવા ગમતા પાત્રોના આલેખ વિશે સજીવતા પ્રયોજવા માટે એકાંકીએકમમાં નાટ્યોપકારક વસ્તુસ્થિતિ તેમ જ કલમસહજ અને કુદરતી લોકબાનીનો વિવેકી ઉપયોગ કરવામાં તેઓ એકાંકી-આદર્શ આંબવાની લગભગ લગોલગ આવી પહોંચ્યા છે જાણે શહેરી વિચાર-વર્તનની રચનાઓ પૈકી ‘પ્રોફેસર પુલિન’માં સિમિત, ‘સાતડે મડિ યૂન’માં કોલેજિયન, ‘પેનથી પનોતી લગી’માં મધ્યમવર્ગીય અને ‘શરદાપૂજન’માં વ્યાપારી એમ વૃત્તિ પ્રવૃત્તિના વિષયએકમની વિવિધતા દ્વારા તેમણે કેટલીક રસપ્રદતાનું નિશાન તાક્યું છે ખરું પરંતુ વ્યંગ વા વિનોદ ઉપસાવવા યોજાયેલ પરિસ્થિતિ કૃત્રિમ કે નાટકી અને વાર્તાલાપ શબ્દનિર્ભર કે વાચાળ ન બન્યા હોય એમ નથી બન્યું અતરંગ-આસ્વાદ તેમ વિષય વર્ગ અંગે તદ્દાવત હોવા છતાં એ રચનાઓમાં મડિયા કલમની ઓછીવત્તી સહજસિદ્ધતા વાંચવા-આસ્વાદવા મળતી આવે છે તે તેમાંની નાટ્યમયતા, એકાંકી કુશળતા અને અભિનયસુગમતા અંગે નિર્ણાયક ઘટનાનું બહુધા નેપથ્ય-નિરૂપણ, નાટ્યનિર્ણય પ્રવેશરચનાનો એકાંકી નિકાલ, એકાંકી-આવશ્યક કચસર તેમ સંક્ષિપ્તતા અને મુખ્યત્વે ભાવોચિત-રસિક સંવાદલખાવટ જેવી શૈલી વિશેષતા નિમિત્તે પ્રથમ સંગ્રહમાં જ સહજસિદ્ધ બનેલી ઘણાંટીનો નિદેશ મળી રહેવાનો એ રીતે આશા બંધાવતા એકાંકીકારની તથા થયેલા ‘રૂંગદ’ની કીર્તિદા રચના અને યોગ્ય યાદગાર ગુજરાતી એકાંકીની ટૂંકી યાદીમાં ઉમેરવાનું મહત્ત્વનું નામ તે ‘વાની મારી કોયલ’ ‘આકાશવાણી’ની રૂપક ધરીક્ષણમાં પારિતોષિક જીતતી આ છેલ્લી રચના, ને જેવી જણાતી લાગણીવિવશતાની ડખતી કરુણતા, ઉદાત્ત ચારિત્ર્યઅશોભની અસરકારકતા, સ્વદેષ પાત્ર તેમ જ ખપપૂરતી પ્રસંગપૂરણીની એમકીલમતા, કેન્દ્રસ્થ ભાવને પ્રતીક દ્વારા બહેલાવતી કાવ્યમયતા અને અંતિમ નાટ્યચોટની લક્ષ્યવેધકતાને કારણે કદાચ સંગ્રહપૂરતી એકાંકીવિશેષ ધરશે

બીજા એકાંકીસંગ્રહ 'વિષવિમોચન' (૧૯૫૫)માં મડિયા મુખ્યત્વે તેમનો દષ્ટિકોણ શહેરી સમાજજીવન પરત્વે વ્યવસ્થિત ગોઠવતા જણાય છે એમાં બે અપવાદ છે તે પતિપ્રેમ તેમ પુત્રદાઝવિશેના માનસિક સઘર્ષના 'પડના પડ્યા' તથા લગ્નવ્યવહારની જડતા દાખવતા 'જટુની બા'ના ગ્રામીણ વાતાવરણનો એમાં પાત્રચિત્રણની તેમ શૈલી સુધડતાની કેટલીક કલમ ખૂબી પૂર્વવત્ જળવાઈ જણાવે પણ એમાં મુખ્ય મોળખ વર્તાય છે નાટ્યમયતાની આથી ઊલટું, ગુડમેનના એકાંકી 'The Game of Chess' ના રૂપાંતર માટે પાત્ર પ્રસંગનો રજવાડો વસ્તુસંદર્ભ પ્રયોગવામાં આવ્યો છે, વળી, સૂઝ-શૈલીના નાટ્યશૈલિના કારણે 'ખેલદો'માં, ભલે તૈયાર એકાંકી-સામગ્રી નિમિત્તે પણ, એમની કલમે એક નમૂનેદાર રચના અવરજીતરી આવી કહેવાય. જેમ 'રંગદા'માં 'સમ્રાટ શ્રેણિક' તેમ આ 'વિષવિમોચન'માં 'અભિષેક' એ ઐતિહાસિક એકાંકીના સંગ્રહવાર એકેક અપવાદ છે જાણે લખવા ખાતર લખાયા જણાતા આવા નમૂના, સાચાસ એકાંકીવિધાનને કેવીક કૃત્રિમતા-નીરસતાની બાધા નડે છે તેના દષ્ટાંત પેટે સંગ્રહ-સામેલ કરાયા હોવા જોઈએ!

આ સિવાયની સંગ્રહનો મોટો ભાગ રોકતી શહેરી સમાજજીવનની રચનાઓ પૈકી 'દીપનિર્વાણ'માં સદ્-અસદની વૃત્તિઓના સર્પિણના નિરૂપણ અર્થે શૈલીપ્રયોગની અજમાયશ થઈ છે એમાં એમની કલમનો નવીનતાઆગ્રહ વ્યક્ત થયો એમ જ, એકાંકીબંધ સાથે તેનો અર્થસાધક કલાત્મક સુમેળ ગોઠવાયો છે એમ જણાયે નહિ શહેરી યુવક યુવતીના ઉછાછળા પ્રેમની પોષટતાની ખસૂસ ઠકડો દર્શવવા 'વર પધરાવો સાવધાન'માં મડિયાએ સુવાંજ સફળ પ્રહસનનો કસબ દાખવ્યો છે તે હાસ્યસભા નમૂનાપાત્રો, હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગગૂથણી અને પ્રદેશ-બોલીની રમૂજપ્રદતાના શૈલી-સહયોગ દ્વારા સીપાત્રની ગેરહાજરી સુગમ તખ્તાવાચકી, અભિનયસુઝબતા તેમ જ સાદાત વતાયેલી નિદેષિ મામિક હાસ્યરસિકતાને કારણે આ વિનોદી એકાંકી શાવર અભિનયપ્રવૃત્તિને પ્રોત્સાહન આપતું આવ્યું છે રંગભૂમિસૃષ્ટિનો વિષય એકાંકી-વસ્તુ પૂરતો અપ્રચલિત ગણાય, પરંતુ 'વન્સમેર'માં તેઓ ગુજરાતી વ્યવસાયી રંગભૂમિના સુવર્ણયુગના સાક્ષી મૂળરાજ તેરછીના નવતર તેમ વિષાદસભર પાત્રાલેખ અને નાટ્યસ્થ વસ્તુનીજ પરત્વે નાટ્યાકર્ષણ પ્રગટાવી ચક્રા નથી તે વિષયેતર એકાંકી વાર્તા અને ના ચનિરર્થ પ્રસ્તારના કારણે કદાચ. 'શરબતી મન્મલ' ચબરકિર્મી તેમ વાતોડિર્મી બન્યું જણાય છે ભલે, પણ ધનોપાર્જન અર્થે સગી પુત્રીના દેહ-સૌંદર્યનું પ્રદર્શન કરાવવા તત્પર બનતા ગીમત માનસની લક્ષ્મીચાલુષતા તેમ નીતિ દોર્બ-ચ ઉપરાત આધુનિક અર્થમરણ ઘેવછા પરત્વે નર્મમર્મ વેરવામાં કલમ કસબ દખાઈ નાવ છે તે કટાક્ષ દ્વવટનો સીજીવનની લગ્નગત

કરુણતા બહેલાવવા 'મઢેલી છબી'માં, પ્રથમ વાર પ્રયોજાયેલા જણાતા સ્વગતોકિતના શૈલી-પ્રયોગનો નતોતંત કારગત બની આવે એવો-એટલો નાટ્યોપયોગ થયાનું નથી બન્યું જણાતું જોકે, એકાકી-સમાપન નિમિત્તે યાત્રને તેમ બંધાઈ આવેલી વસ્તુ-ભૂમિકાને નાટ્ય-ન્યાય મળ્યો જણાયે ખરો મધ્યમવર્તી સીમાનસની તમાચા માર આબરૂની વિપાદ મયના ઉપસાવવામાં 'સૌ સીનાં સપનાં'માં વિચારતાજીની રસોપકારકતા સાથે સ્ત્રીમહજ સ્વાભાવિક સવાદલક્ષણે પણ એકાકી-ઉપયોગી નાટ્યકાર્ય-અજાણ્ય કહેવાય બીજા સંગ્રહને છેડે સામેલ કરાયેલા 'વિષવિમોચન' નિમિત્તે કદાચ એ વિગત-નોંધ તારવી શકાય કે, નવા માધ્યમ તેમ આકર્ષક નાટ્યપ્રકાર પરત્વે આ આચારપદ એકંદ્રીકાર છેક ઉદાસીન નથી રહ્યા જજમા 'કલહ દીપાવન જાતક'ના ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરેલા ગુજરાતી અનુવાદના આધારે લખાયેલી આ એકમાત્ર રેડિયોનાટિકામાં માનવીય લોકાચારની વ્યર્થતા તથા આતરમનના વાસના વિષની યથાર્થતાના એકંદ્રીનિયોજન અર્થે પ્રયોજાયેલી રૂપક-રેજૂઆત નાટ્યાર્થસાધક અને હૃદયગમ બની આવી છે ઉન્નતગામી જીવનમાત્રા અર્થે નિગૂઢ મનના 'વિષવિમોચન'ની અનિવાર્યતા ઠસાવતી તેમ જ જીવનમોહલ્ય અર્થે સંગ્રહ તે જાણે કલ્યાણકારી 'ભરતવાક્યમ્' ઉદ્બોધતી આ આખરી શીર્ષકદ્વા રેડિયો નાટિકા વિષય, આયોજન તેમ ધ્વનિના શૈલી-અંગો સબધે લગભગ સર્વાંગસંપૂર્ણ કલમ માવજત પામી હોવાથી ગુજરાતની આ એક એકાકીવિશેષ, એકાકીકારની પોત ની શોષ નાટિકા કરે એમ બને કદાચ

'રંગદા'ના પ્રકાશન-વર્ષ પછીના વર્ષે 'પાંખુ વિનાના પારેવાં અને બીજાં નાટકો' (૧૯૫૨)ના પ્રથમ સંગ્રહ સાથે જ અગ્રણીપદ મેળવતી બીજી એકાકી-કલમ તે શિવકુમાર જોશીની રંગભૂમિ-રેડિયો અર્થે સંભાનતાપૂર્વક લખતા રહેવાની આ દોઢ દશકાની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિના પ્રતિનિધિત્વ ઉપચિત તેમની શૈલી વિશેષતા પેટે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે તે પ્રયોગશીલ એકાંકીવિધાનનો

પિતાના ગુપ્ત પ્રણયસહચાર નિમિત્તે સંતતિના સ્નેહજીવન વિશે આવી પડતા કુટ વિધિહાસ દાખવવા 'સુજાતા'માં, કોમી અઘડમણીના અજખામણ પરિણામ જેવી ત્યક્તા નારીના વિપાદના નાટ્યનિયોજન માટે 'મુક્તિપ્રસુન'માં તેમ જ વિધવાવિવાહના આગ્રહીની આચરણના મોકા વેળાની પોકળતાના આવેખન માટે 'માટીપગા'માં એમ ત્રણે રચનાઓમાં વિચાર વસ્તુના એકાંકીનિયોજન અર્થે દર્શયોજના ટાળવા તેઓ મુખ્ય કીમિયો અજમાવે છે 'પોક અખકાર'ની નવી શૈલી ખૂબીનો પરંતુ, પ્રવેશવાર વસ્તુ સ્તબ્ધની પ્રચલિતતા ટાળતી આ સંગવડાવેલી પ્રયોગ પરસ્તી દ્વારા, કેમ જાણે નવો-ઉત્સાહી યાત્રિકાર

એકાકીના આકાર તેમ કસબ પરત્વે સૌપ્રથમ હાથ અજમાવતો ન હોય એવી ઊલટી છાપ પણ પડ્યા વિના નહિ રહે એટલે, વસ્તુનામગ્રીમા નવીનતાની નહિ, પણ નાટ્યોપકારકતાની સુલભતા છતાં આ, ત્રણ દિવસના ટૂંકા ગાળામા લખાયેલી બે રચનાઓ જેવી પ્રારંભિક રચનાઓમા વસ્તુવિધાનની પકડ ઠરતી જણાતી નથી તે આ મૂળગત મર્યાદાને લીધે. એ પ્રયોગપ્રેમ 'ગંગાવતરણ'મા કઈક આકર્ષક છટાથી અવતરે છે તે વસ્તુએકમના સ્થૂળ ઘટનાતરણને ઓગાળી તેની પ્રતીક રજૂઆત કરવાની એકાકી રીતિ નિમિત્તે છતાં તેમા નાટ્યાસ્વાદ અંગે બે મુખ્ય શેલી બાધા નડે છે તે વિચાર-સભાનતાથી લદાયેથી સવાદબાનીની અને નાટ્ય-ઔત્સુક્યરહિત સમાપનની પિતા પુત્રી વચ્ચે બની આવતી ગેરસમજના કઈક મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયન 'લતા ! ઓ લતા !' તથા સ્નેહાસકત હૃદયના પ્રણયાનુભવોના શીર્ષકદા 'પાખ વિનાના પારેવાં'મા તેઓ વિચારભાર અને પાત્રલેખ દ્વારા અથવા નવતર રજૂઆત અને ચમત્કૃતિજનક એકાકી-અંત દ્વારા રસમયતા ઉપજાવવા-જળવવાની કોશિશ કરતા આવે છે અણુધડ ડોકટરના હાથે મૃત્યુ પામેલા દરદીઓ દ્વારા જ એ ડૉ વિનાયકના અધ્યરતાલ ઉપચારનો ગભીર ઉપદાસ ઉઘાડતા 'મુની'મા પ્રસ્તુત કેન્દ્રવર્તી પાત્રનો, ગુનેગાર ગ્ર વિના માનસિક પરિતાપના તેમ માનવસહજ નેજળાઈઓના તૈતોર્તત તથા નાટ્યાર્થસાધક આલેખન વિશે સ્વપ્નદરણ્ય એકાકીનિયો જન કારગત નીવડ્યું હોઈ એ એમની પ્રયોગશોખીન કલમની બળકટતાનું સગીન દબાત કરવાનું આદર્શ વેદિયા તેમ વ્યવહારુ મોજાવા એમ બેવડા કૉલેજિયન યુવક-સ્વભાવનો હાસ્યરસિક પરિચય કરાવતું 'હુઆ તો વિવાહ' અભિનવશોખીનોનું મુખ્ય આકર્ષણ બન્યું તે કોઈ શેલીવિષયક પ્રયોગ-ચેષ્ટા નિમિત્તે નહિ પણ સુગમ તખતાલાયકી, ચબરાકિયો વાર્તાલાપ, સ્ત્રી પાત્ર વિનાનું સગવડિયું એકાકી જગત તેમ જ યુવક માનસને સ્પર્શતા-આકર્ષતા પ્રહસનવસ્તુ જેવી શેલી વિશેષતાઓ બદલ ગર્ભશ્રીમંત યુવતીના પાત્ર-સંદર્ભમાં પ્રણય તેમ મૈત્રીની કૃત્રિમતાના કવચના કઈક અપ્રચલિત નાટ્યવિષયતા 'કૂમતાં ફગાવી દીધાં'માં સાદા ત સ્તલસિતા જળવવામાં તેમણે મુખ્ય કલમ કસબ દાખવ્યો છે તે લક્ષ્ય વૈવિધ્ય દાખવતી સંવાદબાનીનો પ્રયોગ પરસ્તી વા વિચાર વૈચિત્ર્ય ભલે શેલી-સુલભ ન હોય, પરંતુ રસપ્રદ વસ્તુનામગ્રી અને યથોચિત માવજતની પરસ્પરતાનો કેવળ સહચર-સુમેળ મેલપાઈ આવે તો પણ સુચારુ સફળ કૃતિ કલમ-સાહજ બની રહે એનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ તે ગૃહસ્ત્રી સ્વર્ગ-સુખનું શબ્દસિદ્ધ નાટ્યચિત્ર 'પ્રસન્ન દાખવ્યું' વાચન, આવડું વા પ્રેક્ષણ દ્વારા ભાવકને રસપરિતોષ કરાવતી મધુર-વિનોદી સાસારિક ભાવોની તરવરતી પ્રસન્ન સૃષ્ટિના જીવંત ચિત્રણની શેલી-સફળતાનું મુખ્ય ફલિત કદાચ એ કે, પ્રારંભિક પ્રયોગલક્ષિતા કરતાં શિવકુમારને નાટ્યશેત્રે વિશેષ વચ આપાયે તે આ પરિપક્વ બનેલું જણાતું એકાકીવિધાન અને સ્વાભાવિક અર્ગભીરતા.



પ્રથમ એકાંકીસંગ્રહના પ્રકાશનમાં મડિયાથી વર્ષ મોઘ પડેલા શિવકુમાર 'અનંત સાધના અને બીજાં નાટકો'ના બીજા સંગ્રહથી 'પપમાં જાણે તેમની સાથે થઈ સાહિત્યિકોનો 'આવકાર' મેળવતા થાય છે. સ્પષ્ટત રેડિયોનાટિકા તરીકે ઓળખાવાયેલી ત્રણ રચનાઓ પૈકી, સદ્ અસદ વ્યક્તિત્વ અશોના વિચારપ્રેરક વિષય વિશેની સ્ટીવનસનની વિશ્વવખ્યાત નવલિકા પરથી 'વિનિષાત' અને ધનલાલતાની પ્રચલિત પ્રસંગપૂરણી પરથી ગોઠવાયેલી પુક્તિપુક્ત વસ્તુગૂંથણીની આર્થર કોનન ડોયલની વાર્તા પરથી 'ટીપકીદાર બધ' એમ બે બિન મૌલિક નાટિકા સાદ્ય ત રસમયતા તેમ રહસ્યમયતા જળવવામાં બહુધા સફળ રહી છે આમાં ચિરવિરહિની રાધા સ્વરૂપ પ્રેયસીની કુટુમ્બાત પ્રસૂયકથાના 'અનંત સાધના'ને લક્ષમાં લઈએ તો, રેડિયોફાંકની સખ્યા અગાઉ કરતા વધી અવશ્ય જણાશે પરંતુ રેડિયોનાટિક એટલે પીઠજામકાર એવું સમીકરણ સ્વીકાર્યું હોય એવી પણ છાપ પડવાની. જોકે નાટ્યમંદ્ર શ્લોકો ભજનોના કાવ્યલક્ષી અર્થસંકેત દ્વારા ભક્તિરસિક વિષય વાતાવરણને ઉઠાવ મળ્યો હોવાથી સંપુષ્ટ સુગ્રાવ્ય એકમ તરીકે આ શીર્ષકદ્વાર રેડિયોફાંક મોળું ઊત્પન્ન નથી.

બાકીની આઠ રચનાઓ પૈકી 'મધરાતે મહેમાન' જેવું રહસ્યમય શીર્ષક ધરાવતી રચના કદાચ તેમનું નમૂનેદાર એકાંકી ઠરશે અને તે, ઠાલી મહત્તાની મુગનૂપ્સામાં અટવાયેલા ખોવાયેલા માનવમનના, સામાન્ય છતાં સ્નેહસભર જીવોના દાંપત્યની પ્રસન્નતા પરત્વેના વિષાદ-વેદનાના નવીન-નાટ્યરસિક વિષયએકમ બદલ તેમ સાપાસ લખાવટની છંટ વિનાના કલમકીચલ્ય બદલ પ્રીઠ વડીલવર્ગની સ્મૃતિયાળ શિશુ માનસની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ પરત્વેની સભાન-અસભાન બેદરકારી વિશેની પૂરક કૃતિઓ 'પિતા જગ્યા ખરા !' તેમ જ 'મને મારો ને' કેવળ વિષયસામ્ય અંગે જ નહિ, પરંતુ અનાટ્ય કથા-અંધ, વસ્તુતંતુનું અનોત્સુક્ય અને શેલી પ્રવાસની કૃત્રિમતા નિમિત્તેની સામાન્યતા અંગે પણ સ્પષ્ટી ઊતરી કહેવાય એ રીતે, ધનલોણુપ વર્તુળોની સ્વાર્થમાધક પ્રવૃત્તિથી વ્યક્તિને વા સમાજને ભોગવવાના થતાં અનિષ્ટનો કટિપત ચિતાર આપવા મથતી ત્રણ નાટિકાઓ 'મુદ્દલ ગયું પણ વ્યાજ તો બચ્યું', 'જીવતા ખંડેર' તથા 'બારી ઉઘાડી રહી ગઈ' એક જ વિષયવર્ગમાં ગોઠવી શકાશે વળી, વસ્તુવિધાનની દૃષ્ટિએ પણ ત્રણેનો એકસાથ ઉલ્લેખ કરવાનું સુગમ-સહેતુક બનશે એટલા માટે કે, દુષ્કર કૃત્રિમ એકાંકીવિધાન તથા વિકાસોપકરક પ્રયોગવિધાન વચ્ચેના તાત્ત્વિક તફાવત વિશે નવોદિત-ઉત્સાહી એકાંકીકારોને ચીમકી આપવાનો તથા એકાંકી-ઉચિત વિષયપસંદગી અને નિરૂપણરીલી વિશે સાવધતા

જાળવવાની અગત્ય ઠસાવવાનો એ નિમિત્તે મોકો લઈ શકાયે. ‘બારી ઉઘાડી રહી ગઈ’ એ કદાચ આવી પ્રયોગ-આસક્તિ કે એકાંકી ગ્રંથિનું લાક્ષણિક દૃષ્ટાંત ગણાય. એમાં, ભલ્લણીની અચેક્ષાએ દશસજાવટ વા સંનિવેશની શક્યાશક્યતા કે સુકરતા-સાનુકૂળતાનો મુદ્દો તત્પૂરતો અપ્રસ્તુત ગણવા છતાં એટલું અવશ્ય નોંધી શકાયે કે એ કટાક્ષિકાની સામગ્રી માટે એકાંકીબંધનો આગ્રહ રાખ્યા વિના, એ ઘટના પિંડનું વાર્તા-અવતરણ પ્રયોજાવું હોત તો અર્થસાધકતા સાથે કલ્પાયિતતા તેમ એકાંકીવિવેકનો યોગ જાળવાત, વિદેશવાસ પછી પરત ફરતા યુવક માટે લગ્નબજારમાં જેવા મળતી ‘પણપણી’ હાસ્ય-રસિકતા નિમિત્તે વૈવિધ્ય દાખવતી કહેવાય, પરંતુ હાસ્યોત્પાદક પરિસ્થિતિની એકવિધ નીરમતા તથા દુરાકૃષ્ટ કૃત્રિમતાને કારણે એકાંકી અંગેનો કલમ શ્રમ રસનિષ્પત્તિ બાબત સફળ રહ્યો નહિ કહેવાય. ઉપલક નાવીન્ય-આગ્રહ કે કૌતુકપ્રેરિત શૈલી પ્રયોગના સંભ્રમ વિના, સુખી સાંસારિક જીવનના અનુભવસુલભ વાતાવરણનાં પ્રસન્ન વિનોદી પાત્રો-ચિત્રો અત્યંત સહજભાવે તેમ મનભર શૈલીમાં આવેખવા સાથે એ ગૃહસ્થી વ્યવહાર-વર્તન તેમ રુચિર ભાવ તથા ઉદ્ગારો વિશે ચિરસ્થાયી અસરકારકતા અને નાટ્યમયતાની તાજગી પ્રગટાવવામાં શિવકુમારની વિશિષ્ટ મન સ્થિતિ તથા સર્જકરુચિ અને કલમછટા મોજાવા સ્વરૂપમાં વ્યક્ત થતી આવે છે અને આવા પ્રસન્ન સંસારરંગોનું મનભર નિરૂપણ એ જ તેમની યથા શૈલી-ખાસિયત, એ હકીકતનું પુનર્ગમર્થન મળી રહે છે આ સંગ્રહ-સમાપનના શિરમોર એકાંકી ‘ફોઈબા આલ્યા’ દ્વારા. હજી તેમ સ્વાભાવિક લઠણની વાર્તાવાપ છટા, ફોઈબા તથા ઈલા જેવા ચકોર ચબરાક સ્વભાવના પાત્રાચેખ, જેવું-વાંચવું અને માણવું ગમે એવું ગમ્મતી-ગૃહસ્થી સંસારજીવન અને સાદાંત ઉપયુક્ત થયેલી સંસ્કારી અભિનયક્ષમતા જેવી એકાંકી-ખૂબીને કારણે પ્રથમ સંગ્રહના ‘પ્રસન્ન દાંપત્ય’ની આ જોડકી કૃતિ શિવકુમારને મળનારી નામનાના અધ્યાત્મિક યથા હિસ્સા માટે મુખ્ય અધિકારી ઠરવાની.

ગુજરાતી એકાંકીની પ્રસ્થાન-પરંપરાને પ્રથમ દશકામાં ઉમાશંકર જોષી અને જ્યોતિ દલાલે સુદઢ ભૂમિકાએ પહોંચાડી સ્થિર કરી આપી તે પછી આ છેલ્લા દોઢ દશકામાં આ લઘુનાટ્ય-સ્વરૂપના રસપ્રદ ખેડાણની ભલે ટૂંકી અને પાતળી પરંતુ વ્યવસ્થિત થતી આવતી પ્રણાલી જાળવવા માટે સતત મથવામાં અને વિકાસ-વર્ણક અર્થે નવો મરોડ કાઢવાની ઈતેજરી દાખવવામાં યુનીવાલ તથા શિવકુમારની જેવી બન્ને સંગ્રહો દ્વારા જાણે આગેવાની મેળવી લે છે. માનવજીવનના સંઘર્ષમૂલક કે વિત્તભોબક ભાવોની સંવેદનપ્રચુર નાટ્યસામગ્રીની મર્મગામી અસરકારકતાની તથા ચિરસ્થાયી રસનિષ્પત્તિની આ નવોદિત નાટ્યકારોમાં અહીંતર્પી ઊણુપ નથી વર્તાતી એમ તો છેક નહી, પરંતુ

આ તાત્વિક ખોટ વિકાસબાધા બની સાલતી નથી એટલા માટે કે, નિરીક્ષણ, કટપક્તતા, વિચારતાજી, નાટ્યમયતા અને કલમકસૂબ જેવી અર્જનાત્મક ખબીઓના સાદ્યોગ વા સંયોજન દ્વારા ચોતપોતાની નાટિકાઓ બહુધા સુવાચ્ય સુશ્રાવ્ય કે માભિનય બનાવી શકવાની બંને સાહિત્યશોખીન ઉત્સાહી પામે નોખીનોખી શૈલી ઉયોગી લગભગ કેળવાઈ આવો જણાય છે. વ્યાપક રીતે એમ કહી શકાય કે ચુનીલાલ તે સ્વસ્થચિત્ર સાહિત્યકાર અને કોનુકરાગી રચનાકાર તે શિવકુમાર મડિયા મુખ્યત્વે નિશ્ચિત તેમ દૃઢ થયેલા એકાંકીબંધને વળગી રહી લગભગ એક જ આકારને નિષ્કાભાવે ધૂંટતા રહેવામાં નૃપ્તિ અનુભવતા જણાય છે, જ્યારે શિવકુમાર એકાંકીવિધાન વિશે સતત અખતરા કરતા રહેવામાં મોજ અનુભવતા લાગે છે શૈલીકરના એકાંકી-એકમ વિશે સ્થિતિસ્થાપકતા અને પ્રયોગકારની એકાંકી-આકૃતિ વિશે સ્વરૂપ ફેરફારી જેવા મળ્યા કરે છે તે મૂળે આ કારણસર. જોકે, એકેય એકાંકીચિત્રમાં અતિ-અર્વાચીન વા સિદ્ધિમૂલક અને વ્યક્તિત્વ ઘોતક વિકાસ-ઉન્મેષ વ્યક્ત થયાનું નોંધવા નહિ મળે. વળી, હાથવગી સામગ્રીને એકવદ્ય એકાંકીકાકામાં બંધબેસાડતી વેળા ઓછેવત્તી મુરકેલી મર્ષાદા બંને નાટ્યશોખીનોને નડતી આવી દેખાયે. મડિયા એકાંકીવિધાનમાં ઘણી વાર ચમત્કૃતિ પ્રયોજવા વિશે વિશેષ ઉત્સુક જણાતા હોય છે અને તેમની એકાંકી-માંડણીમાં નાટ્યોપકારક સંઘર્ષ મુખ્યત્વે પરિસ્થિતિનિર્ભર હોવાનો. શિવકુમારના નાટિકા નિષોજનમાં સંઘર્ષમૂલકતા ઘણું ખરું પાત્રના મનોમંથન અનુસાર ઉપસાવાય છે એ ખરું, પરંતુ તેમના એકાંકીઆકારમાં સામગ્રી-સ્વરૂપ વિશેની કેટલીક અસંગતિ ટાળવા પ્રયોગખોરીનો આશરો લેવાયો હોવાની છાપ ઊપસ્યા વિના પણ નહિ રહે. એટલે, શહેરી પાત્ર પ્રસંગનાં મડિયાનાં એકાંકીઓમાં ક્યાંક નાટકી અંશો, તો ક્યાંક વાચાળતાનો પગપેસારો થઈ આવ્યો છે, જ્યારે શિવકુમારની લખાવટમાં ક્યારેક વાર્તાકાર એકાંકીનું ચોકડું ગોઠવતો હોય એવી, તો ક્યારેક કેવળ પ્રથન્તપૂર્વક એકાંકી-દેહ મદારતો હોય એવી પણ અભ્યાસ છાપ ઝિલાતી આવે છે. શિવકુમારની સરખામણીમાં મડિયાએ ઈતિહાસ પુરાણ તથા સમાજજીવન એમ વિષય-શેત્રનું વૈવિધ્ય દાખવ્યું ખરું, પરંતુ તેમની કસબ સિદ્ધિ જેવા મળવાની સોરકી જીવનલી નાટિકાઓમાં. એ તળ ગ્રામીણ સમાજની રચનાઓમાં નાટ્યતત્ત્વપોષક માનવભાવો અને ઘટનાતત્ત્વને કરકસરિયા-સુધક કસબ તથા જીવંત-સ્વાભાવિક લોકબોલીના કલોચિત સાપુળ્ય અને એકાંકીવિવેક વડે સુલેખ આકૃતિ વિશે ઉત્તરતા રહેવામાં મડિયાને ઉમાશંકરની એકાંકી શૈલીનું સ્મરણ કરાવતી, પ્રશંસનીય સફળતા મળી કહેવાય. એ રીતે તેમણે ગંભીર-ગ્રામીણ તથા બહુધા સુધક એકાંકીની પરંપરા અવરોહ વગર આગળ ધપાવી આપી. પરંતુ, આ પૂર્વે ઉમરવાડિયાની સરખામણીમાં યશવંત પંડ્યાને અને ઉમાશંકરની સરખામણીમાં જ્યોતિ દલાલને અભિનયશોખ, રંગભૂમિ-અનુભવ વા

તખતાદષ્ટિ અંગે સાંપડેલાં લાભ-સરખાઈ મડિયાની સરખામણીમાં શિવકુમારને વિશેષ સુલભ થયા જણાયો. કેમ જણે જ્યોતિ દલાવની એકાંકી-રીતિના અનુસધાનમાં, બેવડા તખતાની અને પીકઝમકારની અખનસખોરી અજમાવવામાં અને સંક્રમ-એકવડ એકાંકીફલકમાં પ્રયોગલક્ષિતાની ચક્ષતા દર્શાવવામાં તેમ ચકાસવામાં તેઓ વિશેષ ઉત્સુક જણાય છે તેનું મુખ્ય નિમિત્ત રંગભૂમિ-રોડિયોની આવી સહિયારી પ્રેરણા આવે તફાવત વ્યક્તિત્વવશી ખાસિયતો ગણી અપ્રસ્તુત રાખીએ તો, એકાંકી નાટ્યલેખનના કેટલાંક ગુણ-લક્ષણ અંગે બંનેની ક્લમ એકસરખી હિતરી જણાવાની. અનુભવસુગમ વા આકર્ષક પાત્રાલેખ, ચમકદાર કે સુરેખ ચિત્રણ, રસપૂર્ણ છતાં ઓચિત્યપુકત પ્રસંગ નિરૂપણ, સફાઈબંધ-લક્ષણેધી વાર્તાલાપકળા, એકાંકીવિષયની વૈવિધ્ય જળવતી રમ માવજત, આદર્શ વા વાસ્તવ વિશે પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ વિનાનું સર્જક માનસ અને સાહિત્યનિષ્ઠા જેવી વિશેષતાઓ નિમિત્તે આ બેવડી એકાંકી કાર્યકર્તા દ્વારા, જોશી દલાવ અંગે આ પૂર્વે જેમ પહેલું તેમમડિયા-જોશી અંગે ગુજરાતી એકાંકીનું બીજું સોપાન નોંધાયું કહેવાય. ગુજરાતી એકાંકીના ખેડણમાં હવે પછી નવીન કૌતુકપ્રયોગે તેમના નાટ્યફલકમાંથી પ્રોત્સાહન કે માર્ગદર્શન કે બંને મળી રહેશે તો ઘણું ભાગે તેમના ક્લમશ્રમની સાર્યકતા જળવાઈ રહેવાની.

ગાપક એકાંકીલેખનનાં સમયગાળામાં ઉત્પાદપૂર્વક અને એકલે લાલે સંખ્યાબંધ એકાંકીઓનો ફાલ ઉતારનાર ક્લમ તરીકે ધનસુખલાલ મહેતાનો નામોલ્લેખ થઈ શકે. કાર્યઅભાવ તથા શબ્દચાતુર્ય વિશે અટવાતી બહુસખ્ય રચનાઓની સરખામણીમાં તેમની નાટિકાઓને અખિનયગુણભતા વા તખતાનુકૂળતાનો અહીંતાલો-ઓછેવત્તો લાભ મળવા લાગ્યો એ આ રંગભૂમિ-ચાલકના એકાંકી પરિકામની વિગત વિશેષ ગણાય કદાચ. તેમનાં નાટકો\* જેમ તેમની ૫૬ જેટલી નાટિકાઓ પૈકી ધણી, ધણી વાર ઘણે સ્થળે જળવાની રહી તે મુખ્યત્વે આ કારણે. લાંબ અને લઘુ નાટકોના લેખન અને બીજું સામ્ય જણેઆવે છે તે મૌલિકતાની ઊંડપણું, પાંચ ઝૂન જેટલાં એકાંકીઓના નાર સંગ્રહ પૈકી 'પ્રેમનું પરિણામ' માં બારમાથી ચાર, 'રંગોત્સવ' (૧૯૫૭) માં ત્રેદમાંથી પાંચ, 'રંગમાધુરી' (૧૯૫૮) માં તેરમાથી અગિયાર અને 'રસરંજન' (૧૯૫૯) માં સત્તરમાંથી આઠ એમ અદ્વિઅદ્વિ નાટિકાઓ રૂપાંતર વર્ગની લોઈ ખિનમૌલિક ગણાય. પરંતુ મૌલિક હો કે રૂપાંતરિત, કેવળ સાહિત્યિક વા ગુણ સર્જનાત્મક ધોરણે તપામતા, એકાંકીવિધાનની આકૃત્તિક તેમ અનર્ગલ રીતી-ખૂબીની દૃષ્ટિએ તેમના એકાંકી ફલકમાં જ્ઞની અપેક્ષાએ કીવન ધણી ઓછું પ્રગટ્યું જણાવવાનું 'પ્રેમનું પરિણામ' નો એક પ્રથમ સંગ્રહ છઠ્ઠા દશકાના અંતે જ

\*તેમનાં અનેકાંકીઓના ઉલ્લેખ માટે જુઓ પૃ: ૩૭૮-૩૮૧.

પ્રગટ થયા બાદ તેમના અન્ય એકાકીઓ દશકાના ઉત્તરાર્ધ ભાગમાં સંગ્રહ-સુલભ થયાં જણાશે, પરંતુ તેમના એકાકી પરિક્રમ નિમિત્તે પણ, કલમપ્રવૃત્તિ તથા રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિ વચ્ચે લગભગ આરભથી સતત-સક્રિય સહયોગ જાળવવાની તેમની કારકિર્દીની વિશિષ્ટ કામગીરી અવશ્ય પાર પડી કહેવાય. શું નાટકો દ્વારા કે શું નાટિકા દ્વારા, તેમની રચનાઓના સ્વરૂપ—શૈલી વિશે નિર્ણાયક સોપાનનો વિકાસક્રમ સ્પષ્ટ જોવા નહિ મળે એ ખટું; તેમ છતાં દશકા ઉપરાંતની તેમની લેખનપ્રવૃત્તિમાં નવી અભિનય-પ્રવૃત્તિના મહત્ત્વના સંગઠ મળતા રહેતા હોઈ, બિનધધાદારી રંગભૂમિનો ઉત્સુક અભ્યાસી ધનસુખલાલની કારકિર્દીને ઈતિહાસ અગત્ય અવશ્ય આપવાનો.

ગુજરાતીમાં ઉત્તરાર્ધ દશકા પરપરા બાધતો એકાકીપ્રકાર, '૨૫થી' ૪૦ કરતા '૪૦થી' ૫૫ના બીજા દોઢ દશકા દરમિયાન વિશેષ ઉત્કટતાપૂર્વક અને વ્યાપક રીતે તથા મુખ્યત્વે રંગભૂમિ તેમ રેડિયોની આવશ્યકતાને અનુલક્ષીને બેસતો રહે છે તેને સાપ્રત ચિતાર મેળવવા, અહીંતહીં અમુકતમુક નવા ઉન્મેષ દાખવતી હાવીગંભીર કલમે પેટે ગુલાબદાસ બ્રોકર<sup>૧</sup>, ગુણવતરાય આચાર્ય<sup>૨</sup>, ફિરોઝ આદિયા<sup>૩</sup>, અનન આચાર્ય<sup>૪</sup>, જયવંત દાકર<sup>૫</sup>, સુરેશ ગાંધી<sup>૬</sup>, ચીનુભાઈ પટવા<sup>૭</sup>, મધુકર રાદેરિયા<sup>૮</sup>, પ્રભોધ જોશી<sup>૯</sup> પ્રાગજી યેસા, ૧૦ દુર્ગેશ શુક્લ<sup>૧૧</sup> જેવા એકાકીકારો નાટિકાકારોના પ્રયાસો લક્ષમાં લેવાના થશે. આ અને આવા સાપ્રત નિકટવર્તી નાટ્યલેખનના પુરુષાર્થની ફલશ્રુતિ વિશે ક્યાંસ મેળવવાની ચેષ્ટા કદાચ ઘણી વહેલી ગણાય. પરંતુ, ઉત્સાહભરે લખતા થયેલા આ નાટિકા ઉપાસકોના ઊલટભર્યા તેમ ઊગતભર્યા પ્રયાસો દ્વારા એથીયે વિશેષ ઉત્સાહી અભિનયપ્રવૃત્તિ અને એમ સમગ્ર અવેતન રંગભૂમિ-ન્યજવળને, કદાચ જરૂરિયાત કરતા પણ વિશેષ પીઠબળ સાપડતું રહ્યું એ, અને ગદ્યના તેમ લઘુનાટ્યના આ જેટલા આકર્ષક તેટલા દુસાધ્ય મનાયેલા સ્વરૂપ વિશેષનાં આકૃતિક સૌખ્ય તથા સુશ્લિષ્ટ વિધાન વિશેની લગભગ કાયમી જેવી ફરિયાદનો તત્કાલ નિકાલ થયો જણાતો નથી એ, એમ અહીં ખૂબી ખામીના સમુક્ત પરિણામનું હાથ પૂરતું ટાચણ કરી સખી ચકાવ, અલબત્ત, સામયિકોમાં ઠેરઠેર અટવાતી અથવા ક્યારેક ઠાલા સતોષ પેટે સંગ્રહસ્થ થઈ સાહિત્યસેત્રને જાણે ભારે મારતી અથવા આ

ઉલ્લેખનીય : ૧ 'જયવંત અગ્નિ'; ૨. 'અખોવન'; ૩ 'છ નાટકો'; ૪ 'અબીલ ગુલાવ', ૫. 'નાટ્યસંગ્રહ', ૬ 'વૌકાને મેળો'; ૭ 'શંતલાનું ભૂત', ૮. 'વતેસર', ૯. 'માફ કરજો ! આ નાટક નહિ ભજવાય', ૧૦ 'ચરસુરજ', (જુઓ પૃ ૩૮૧-૮૨) ૧૧. 'ઉત્સવિકા'.

કે તે શોતાવર્ગના કાર્યક્રમનું સમયપત્રક પૂરવા—પાળવા પ્રસંગોપાત્ત શબ્દસ્થ થયેલી અને પછી ‘એકાંકી’ કે ‘રેડિયોરૂપક’ના રૂઠ પસ બનાવટી સિક્કા છેકળ સાહિત્ય વ્યવહારમાં ચલણી થવા મથતી, મૂળે તો કેવળ પ્રસંગનિરૂપણ કે સંવાદલેખન વિશે રાચતી બહુસાખ્ય રચનાઓ, એકાંકીવિકાસના નિરપેક્ષ ધોરણે ચાલે આજે તપાસાય વા હવે પછી, પણ નિરર્થક ઠરવાની એટલું નક્કી. ‘શ્રોષ્ઠ’, ‘પ્રિય’, ‘શાલેષ’, ‘તખતાનુકૂળ’ કે કેવળ યથાર્થનામી ‘એક-અંકી’ એવા સ્વકીય ધોરણે નાટિકાના સગ્રહ પ્રગટ કરવાનું વલણ પણ દૃષ્ટિગોચર થતું આવે છે—એની સાર્થકતા હોય તો એટલી કે એકાંકી વિશે વરસતાં આવતાં નવોદિતોના વલ્લભનાં વહેણ આવા માર્ગદર્શન તથા અભ્યાસ દ્વારા અટકે ભલે નહિ, પણ વ્યવસ્થિત તો થતાં આવે ! આમેય, ઉમાશંકર જોડી, જ્યાંતિ દલાલ તથા ચુનીલાલ મડિયા જેવા સફળ એકાંકીકારોના એ વિચિષ્ટ નાટ્યસ્વરૂપ વિશેના વિચારોની સામગ્રી સુવલ્ભ થયેલી છે, નવોદિતોમાં નંદકુમાર પાઠકે પણ આ નવાગતુકના પરિચય પેટે ઇતિહાસ-અભ્યાસનું ભેગું પુસ્તક તાત્કાલિક લાયવર્ગ કરી આપ્યું છે—પણ આ કસબસિદ્ધ અને ગદ્યશ્રોષ્ઠ લઘુનાટ્ય વિશે, કેટલીક પાયાની સર્જનાત્મક ખૂબીઓ તથા પરિશીલનનો પરિશ્રમ અને વિવેકી ચીવટ કે જગરૂકતા જ સર્વોપરી અગત્યના ગણાય.

---

## અભિનયલક્ષી નાટ્યલેખન

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઇતિહાસના અવલોકન વેળા વીસમી સદીનો '૨૦થી '૩૦નો ત્રીજો દશકો તેમજ આવિષ્કાર પામેલા બહુવિધ નાટ્યોન્મેષો બદલ વિશિષ્ટ તેમ મહત્વનો સમયગાળો ધરવાનો સાગોપયોગી સવાદ-સાહિત્ય, અભિનયસુવલ બાળનાટકો, બટુભાઈની અર્થગર્ભ અને યથવત પડાની હળવી-અભિનેય લઘુનાટિકાઓ, વ્યવસાયી શૈલી વિશેષતાઓ અપનાવતી ૨૫ દેસાઈની ત્રિઅંકી કદની નાટ્યપ્રચુર—નાટકી રચનાઓ, શ્રીધરાણી, ઉમાશંકર, ઇન્દુલાલ ગાધી તથા દુર્ગેશ શુક્લ જેવી કવિ કલમની નિરનિરાળી માવજત પામેલાં એક-અંકી, મુનશીના સમાજજીવનના હાસ્યરસિક નાટકો તથા ચન્દ્રવદન મહેતાના ગભીર વાસ્તવશ્રી નાટકો (આમાં વૈવિધ્ય બદલ નાનાવાવના ભાવપ્રધાન નાટકોનો પણ ઉલ્લેખ થઈ શકે) દ્વારા ગુજરાતી નાટક જાણે આ એક દશકા દરમિયાન જ પોતાનું શક્ય તમામ રૂપવૈવિધ્ય દાખવવા તત્પર બને છે સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર તથા સાહિત્યના પ્રભાવ વિશે તેમ જ શૈલી-અનુસરણ અંગે સ્પષ્ટ અને સવિશેષ ઓટ વર્તાતી આવે છે એ પણ અક સહવર્તી ઘટના ગણાય એટલે, દશશમતા, વાસ્તવલક્ષિતા, હાસ્યપ્રચુરતા ગદ્યમયતા તથા લાઘવ તેમ સુગચિતતા જેવા નવા અંતરબાહ્ય લક્ષણો દ્વારા ગુજરાતી નાટક સાગોપાગ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો કેળવી-સ્વીકારી અર્વાચીન તેમ અભિનેયાર્થી વ્યક્તિત્વ છતાં દાખવતું થાય છે એમ જ કાયાપલટની આવી નિર્ણાયક પ્રક્રિયા અંગે નાટ્યલેખનના વિગત સદર્ભ ઉપરાંત, 'આકાશવાણી'ના પ્રસારણ તથા બહુધા અવેતન અભિનયપ્રવૃત્તિના પ્રસાર વિશેની કેટલીક નવી પ્રાપ્ત થતી પરિસ્થિતિનો પણ વિચાર કરવાનો થશે

૧૯૦૯માં ભરાયેલી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં વ્યવસાયી રગભૂમિ સાથે સકળાયેલા નૃસિંહ ભગવાન વિભાકર રગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે વ્યાખ્યા સગ્ર અંગે સાહિત્યિક વનુજીનો મત કેળવવા એ બદી વિશે અવાજ ઉઠાવે છે ૧૯૨૦ સુધીમાં રજૂઆતની અતિરંજકતાના અને વ્યવસાયી વર્થસના દ્વિવિધ અનિષ્ટથી આ રગભૂમિપ્રવૃત્તિ દોદળી અને નિષ્પ્રાણ થતી આવે છે પુરૂષ નગેના સી પાત્રોના અભિનયનું આ ભજવણીનું વિલક્ષણ અહર્ધણ ચલચિત્રોના આગમન પછી બેસુદ્ધ લાગનું થાય છે અને અકૃત્રિમ તેમ સ્વાભાવિક અભિનય વિશે અભિરુચિ પ્રગટવા લાગે છે શિષ્ય-સાહિત્યના સંસ્કારોની પ્રેરણા-અસર પણ આમાં ઉત્તરોત્તર પ્રત્યક્ષ રીતે વર્તાતી રહી હોવી જોઈએ પરંતુ સક્રાંતિના વહેણ પલંગ અંગે એવી એકલદોકલ પરિસ્થિતિ બહુ અસરકારક ભાગ્યે બને એટલે, ઈતર વ્યાપક નિમિત્ત લક્ષમા લેવાનાં રહે ખરા રાજકીય જાગૃતિ દ્વારા મુખ્યત્વે

સભ્ય શિક્ષિત માનસ વિશે સાંસ્કૃતિક સભાનતા તેમ જ પ્રજાકીય ગૌરવ સતેજ થવાથી જાહેરમાં કામ કરવાની આવશ્યકતા તેમ ઊભટ વધે છે. વળી, જાહેર તથા સંઘપ્રવૃત્તિ અંગે નવાં ક્ષેત્ર અને નવેસવી મોકળાથ મળતી થઈ તે માટે ઉદ્યોગીકરણ, શહેરીકરણ, સહશિક્ષણ, રાજકીય ચળવળ, વાહન વ્યવહારની સુવિધા તથા પાશ્વર્યાત્મ રહેણીકરણી, જાહેરજીવન અને વિચારવલણની નવી જાણવા મળેલી—પ્રત્યક્ષ જેવા મળેલી ખાસિયતોનાં આકર્ષણ-અનુસરણ પણ ઓછાવત્તાં નિર્ણાયક, છતાં નવા નિમિત્ત કહેવાય વિદ્યાપીઠની ઉચ્ચ કેળવણી તથા અભ્યાસવૃત્તિના સાહિત્યસંપર્કથી નવી ઉર્મગી પેઢીનો નાટ્યવિવેક કેળવાતો આવે છે એ પણ, ભલે સ્વાભાવિક છતાં સૂચક તેમ રુચિનિર્દેશક વલણ ગણાય. આ સાથે, શિક્ષિત અને ક્ષમિત વર્ગમાં કલારસિકતા સભ્યતાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ઠરવા લાગે છે એ કદાચ આ પ્રક્રિયાનું ગોણુ ચિન્ન, ખરું. મુબઈ જેવા પચરંગી શહેરમાં અવારનવાર આવી ચઢતા વક્રનૃત્યનિષ્ણાત અભિનેતાવર્ગની મોટાકા અદાકારી અને અંગ્રેજી નાટક કંપનીની પ્રવૃત્તિથી નવલોહિયા યુવાનવર્ગને અભિનયનું આકર્ષક ક્ષેત્ર સર કરવાનો પોરસ થકે છે જાણે આમાં, કલાદષ્ટિ, કળોલિપત તથા સાધનસામગ્રી વગેરેની સંપન્નતાનાં અને સંઘભાવનાનાં ઈતર પૂરક નત્વે દૂટકદૂટક ભેળેભેળે આવી મળે છે—અને કદાચ એના આદર્શ સ્વરૂપમાં કે પૂરના પ્રમાણમાં તો નહિ જ, પરંતુ એથી અભિનયપ્રવૃત્તિના સંચલન અંગે તાત્કાલિક ચાલકબળ અવરથ મળી રહ્યું કહેવાય વ્યવસાયી રંગભૂમિની અવનતિ નિશ્ચિત જણાતી હતી એ અસ્સામાં વહેદસ જેવાં જૂજ આગળ પડતાં શહેરોમાં ઉત્સુક ઉત્સાહી ભણેલા યુવકો, પંધાદારીથી સ્વતંત્ર રીતે પણ ઘણે ભાગે એ રૂઢ રીતભાત મુજબ જ, અભિનયશોખ સંતોષવા નિમિત્તે નાટકો ભજવતા થયા હતા; એ રીતે નાટકો લખવા-લખાવવાનું શિક્ષિત લેખકોને નવું પ્રેરણા કારણ મળ્યું એ વધારામાં. આ અસ્તવ્યસ્ત-અનિયમિત ઉમળકામાં વ્યવસાયી રંગભૂમિ સામેની જોહાદ કે કલાશોખીન રંગભૂમિના નિર્માણ અર્થેની ઉત્કટતા વા સભાનતા વ્યક્ત થયેલી ન જેવા મળે એ કેવળ સ્વાભાવિક ગણવાનું રહેશે, પરંતુ ઐતિહાસિક મહત્ત્વનો આવો દ્વિવિધ સંકટપ એક જ ઉત્સાહી નાટ્યશોખીનની કારકિર્દીમાં અનન્ય રીતે વ્યક્ત થયો જેવા મળે એ ઉકીકત અસ્વાભાવિક પણ ઠરી શકશે. સંક્રમક સમયગાળાના પ્રસ્તુત દશકાના બહુવિધ નાટ્યરંગોમાં આ રસપ્રદ ઘટના ઉકીકત વિશેષ બની શકે કદાચ.

૧૯૨૦ના ગાળામાં, એફ્ફિન્સ્ટન કૉલેજની વાર્ષિક વક્રનૃત્ય હરીફાઈમાં પોતાની નૈસર્ગિક વૈવકિતક વાકુછટા તથા અભિનય રીતિના જોરે લાગટ બે વર્ષ વિજેતા બનનાર ચન્દ્રવદન મહેતાને, કહો કે તેમની સ્વભાવગત વિચક્ષણતા, રમૂજલસી નિર્ભીકતા તથા સાહિત્યરસિકતાને આ પ્રસંગ-સંકેત નિમિત્તે રંગભૂમિનું અને એ રીતે નાટ્યલેખનનું આજીવન કારકિર્દીનું,



વ્યક્તિગત અને વ્યાપક રીતે અગત્યનું પ્રવૃત્તિ ક્ષેત્ર સાંપડી રહે છે. પોતાની પ્રચન્ન પ્રતિભાની પ્રોત્સાહક વાતાવરણમાં આવી આકસ્મિક જાણ થવાથી અને તેમના જેવી અભિનયશક્તિ તથા સાહસપ્રિયતા ધરાવતા બિરાદરોની ટુકડીના સક્રિય પ્રોત્સાહન સહકાર આવી મળવાથી આરંભાવેલી કીર્તિદા કારકિર્દી સાથે અર્વાચીન નિર્વેતન અભિનયપ્રવૃત્તિનો આરંભ તેમ વિકાસ ઈતિહાસ સાંકળી લેવામાં આવે તો, અભ્યાસવિષયક સુગમતા તથા સાતત્ય જળવાઈ રહે ખરા.

૧૯૨૪ રમ્યાં ભજવાયેલા જામનના 'કેવેજકન્થા' સામે સંસ્કારી શિખિત વર્તુળમાં ઉપસ્થિત થતા વિવાદ વિરોધનું કંઈક સમયસરનું નિમિત્ત આવી મળતાં, વ્યવસાયી રંગભૂમિસંસ્થાની વિકૃતિઓ પરત્વેના સરોષ પ્રત્યાઘાત દાખવવામાં તેઓ આગેવાની લઈ આપદ્ધર્મ ભજવે એ હકીકત, આ પૂર્વેના ગાળાના બહુધા નિષ્ક્રિય વલણના અનુસંધાનમાં મહત્વની અવશ્ય ઠરે, પરંતુ આ રંગભૂમિરસિયાને એટલેથી કર્તવ્ય-સંતોષ મળ્યો જણાતો નથી ઊલટું, આવા પ્રાપ્ત ઉપાધિ યોગમાં કેમ જાણે સમાધિ-યોગનો શુભ સંકેત પિંછાની, તેઓ રંગભૂમિ-ક્ષેત્રે કંઈક સ્વનાત્મક કરી દેખાડવાનો, સંસ્કારી અભિનય-છટા કે નાટ્યકલા દર્શાવવાનો મોકો ઝડપતા જણાય છે. આવા ઉત્સાહ પગથની પ્રેરણા તળે 'કલા સમાજ' જેવી નિર્વેતન મંડળી સ્થપાય છે એટલું જ નહિ, હોંશભર્યા મંગલાચરણ માટે નાટક વા નાટ્યકારની વાટ જોયા વિના, જાતે જ 'અખો' જેવું ચરિત્રનાટક લખી, પ્રથમ પ્રયત્ને જ પાનો ચઢે એવી પ્રશંસા રળી લે છે. વ્યક્તિગત કારકિર્દીના આ આશાસ્પદ આરંભ એ જ કદાચ અર્વાચીન અવેતન નાટ્યપ્રવૃત્તિનું વિધિસરનું મંડપમુહૂર્ત. ઓગણીસમી સદીની ત્રીજી પચીસીમાં આઘા નાટ્યકારના ભવાઈના 'અભાવ' નિમિત્તે શુભાચય તથા સંનિષ્ઠાપૂર્વક રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ ગોઠવાય અને પાછળથી વ્યવસાયિતાના અનેકવિધ અનિષ્ટોમાં અટવાતી આવતી એ રંગભૂમિમંસ્થા પરત્વેના 'અભાવ' નિમિત્તે જ વીસમી સદીની પ્રથમ પચીસીમાં નવી કલાસૌખીન નાટ્યપ્રવૃત્તિનો આરંભ થઈ આવે એ કંઈક વિધિહસોચિત હકીકત વિશે વિલક્ષણ વિકાસ-સાતત્ય જોઈ શકાય ખરું.

આમ, પ્રમાણમાં પ્રોત્સાહક જણાતી પ્રયોચનાના વાતાવરણમાં પાંગરતી થતી સૌખીન અભિનયપ્રવૃત્તિ દોઢ દશકા દરમિયાન સ્થિર વ્યવસ્થિત સંસ્કારપ્રવૃત્તિ તરીકે વિકસતી રહી ગુજરાતભરમાં નાટ્યસંસ્કારોના નાદ લગાડે છે જાણે મુંબઈ, રામદાવાદ, વડોદરા, સુરત, રાજકોટ કે નડિયાદ જેવાં નગરકેન્દ્રો ખાતે નાનામોટા 'મંડળ' કે 'સમાજ' દ્વારા નાટક નાટિકા ભજવાતાં થાય છે ત્યારથી એક પ્રાણવાન સાંસ્કૃતિક સંસ્થા તરીકે ગુજરાતની

અવેતન રંગભૂમિનો ઇતિહાસ નોંધવાનો પ્રાપ્ત થાય આમાં સરકારી સામાજિકો પ્રેક્ષક કે 'પેટ્રોન' તરીકે ઉત્સાહી સહકાર દાખવે એ તો દીક, પણ નાનામોટા લેખકમિત્રો પણ અભિનય-રસિયા સાથે રંગભૂમિ પર આવવાની અભિનય હેશ અને એવા ભજવણી નિમિત્ત અર્થે ક્લમ-ઉત્સાહ દાખવતા થાય છે એ આ પ્રવૃત્તિની એક પેટા સિદ્ધિ જ; એટલા માટે કે, એ રીતે આ પૂર્વેની ગભીર ભાવે વિચારતી પેટ્રીના રંગભૂમિ પરવેનાં પૂર્વગ્રહ તથા ઉદાગીનતાનું નિવારણ થવાની સાથે, ક્યાક રંગભૂમિ નિમિત્તે તો ક્યાક એની નિઝામમાં એમ મુખ્યત્વે ભજવવા ખાતર નાટક લખવાનો ચાલ પડે છે તે અને એ પ્રવૃત્તિના સચાલન વિશે, અતિ રાવશ્યક મનાયેલી નટ નાટ્યકારની સહયોગ ભૂમિકા બધાતરી આવે છે તે એમ ભેવડી ફલશ્રુતિની વિકાસ-રેખા અંકાય છે આ નાટ્ય-ઉત્સાહી એમાં ક્લાદષ્ટિ, અભિનય પ્રાવીણ્ય, નાટ્યરસિકતા, નિષ્ણાતબુદ્ધિ, સ્થનાત્મક ઉત્સાહ તેમ જ સરકાર પરિતોષ વગેરે ગુણવિશેષનો લાભ મળવાથી અવેતનિકોની સરસાઈ વિકાસથી વલણ પણ દાખવતો થાય છે એટલે, બિનધધાદારી રંગભૂમિના ઇતિહાસકારે એ પ્રવૃત્તિની પ્રથમ પચીસીના આયુષ્યની નોંધપાત્ર કામગીરી તરીકે કોઈ હકીકત ઉલ્લેખવાની થયે તો તે આ કે, નાટ્યસાહિત્ય તથા રંગભૂમિ વિશે પરસ્પરના સહકાર્ય સપર્ક બધાવાનું અને વ્યવસાયી શીલીના અતિરંજક તત્ત્વોને પડકારવા—કામવાનું પ્રાથમિક તાકીદનું કાર્ય આ મવા નાટ્યોત્સાહ દરમિયાન લગભગ સિદ્ધ થવા આવે છે

ચાનું સદીની પ્રથમ પચીસી ઊતરતા અને બીજી પચીસી બેસતાં જ્યારે ચન્દ્રવદન મહેતાએ પોતાની દ્રિમુખી કારકિર્દીના પ્રારભ કર્યો તે વેળા ભજવવાના સ્થળથી માડી ભજવવા યોગ્ય નાટકો સુધીની ઘણી પ્રાથમિક આવશ્યકતાઓની જાણ અછત વર્તોની હતી ૧૯૪૦માં 'રંગલીલા' ભજવી તેઓ અભિનયના સક્રિય ક્ષેત્રેથી નિવૃત્ત થવાનું વિચારે છે

તેમ ટેલીક સંવલ્લો તથા સપત અભિનય  
થી ગજરાતી નાટકના વિકાસચિત્ર  
 વિશે ) એકે, સામાજિક સમારંભ, ખાનગી સંમેલન, સાહિત્યસમારોહ કે સંસ્કાર ઉત્સવના પ્રાપ્ત પ્રસંગોએ, 'ચાલો ભજવીએ'ની પ્રખળ બનતી આવતી વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ દ્વારા સાર્વત્રિક વિસ્તાર પામતી જણાતી અભિનય તેમ નાટક વિશેની ભૂખ ભાગે અને વિકાસમૂલક વલણ પ્રગટાવી શકે તેવી સાહિત્ય સુદીર્ઘ કૃતિઓની ભારે ખેંચ પણ આ ઘડતરગાળામાં વિશેષ સાલવા લાગે છે એ કે બહુ તો ત્રણ કલાક ચાલે એવડા દ્વિઅક્તી, ત્રિઅક્તી કે ચતુરક્તી નાટકોની સરખામણીમાં એ

મું

શોખ પોલી-કેળવી થકે, પદ્મ વિકાસવાંછુ રનભૂમિર્મસ્થાનું પ્રેરક-લાલક બળ બની શકવાનું તેનું કીવત નહિ અર્વાચીન નાટકના આ પૂર્વગ જેવા મમયગાળામા મુનશી મહેતા જેવા પ્રમુખ નાટ્યકર્તાઓની એકાકી-ઉપેક્ષા ભલે અમલાન હો, પરંતુ તેમના આ વિવક્ષામય વલણથી પાગરતા અભિનયશોખની તાત્કાલિક જ્ઞરિયાત પોષાવાનો રાકરિમક છતાં સમયસરનો યોગ લગવાઈ રહે છે અને અર્વાચીન અગ્રણીઓએ મુખ્યત્વે હળવા-ગંભીર અભિનેય અનેકાકીઓ વિશે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી કવમપ્રવૃત્તિ આદની એમાં કલાશોખીન ગુજરાતી યુવાનવર્ગની અભિનયભૂખને જાણે ચેતનદાયક તેમ મત્વશીલ પોષણ મળી રહ્યું ખરું, છતાં ઊલટભેર વધતી આવતી માગ વિકાનપોષક ક્રમમાં સતોપાતી રહે એ રીતે લાંબા નાટકો નિષ્ઠાપૂર્વક સતત લખાતાં આવે એવી પંપરા બધાય એમ તો નથી બનતું ઊલટું, ઉત્સાહભેર લખાતાં કેટલાંક નાટકોમાં નાટ્યતત્ત્વ, દશ્યતત્ત્વ કે અભિનય ક્ષમતાની ઊણપ નિરાશાજનક લાગેલા વિના નહિ રહે આ ચર્ચક્રમમાં હવે કેટલીક કૃતિઓનો ઉલ્લેખ થઈ શકે

નાટક ભજવવાના ઉત્સાહનું તેમ નેપાર મૌલિક અભિનેય નાટકોનું સૂચક દષ્ટાંત તે 'ગલીલા' (૧૯૪૦) જેમના ૫૦ વર્ષના ઉજવણના ઉમંગ ખાતર તે પ્રયોજાયું હતું તે ધનસુખલાલ મહેતા સૂરતી હોવાથી, નવલરામ પંડ્યા ('ભટનું ભોપાળું'), જેઠાલાલ જાગીર દાર ('કરણ ઘેનો'), રમણલાલ નીલકંઠ ('નવાબ સાહેબ'), ચન્દ્રવદન મહેતા ('નર્મદ'), જ્યોતીન્દ્ર દવે ('અશોક પારસી હતો') તથા ખુદ ધનસુખલાલ મહેતા ('મરી જતું સુરત') જેવા સૂરતી હાસ્યકારોની જે તે કૃતિની 'વાનગીઓનો શભુમેળો' થોજી હાસ્યના ઊંધિયા જેવું, અંગ્રેજી 'નોન્સેન્સ' ઢબનું, મૌલિક નહિ પણ સકલિત, પ્રયોગાત્મક નહિ છતાં નવીન, નાટક નહિ પણ ચેટક જેવું વસ્તુ માળખું ગોઠવી 'કલમ મંજી' પ્રસંગોચિત અખતરા દ્વારા તાત્કાલિક ટાણું દીપાવવા ઉપરાંત, જેઈએ ત્યારે સાધ્યંત હળવાશથી ભજવી શકાય એવી એક કાવમી કૃતિ પણ સુલભ કરી આપી કહેવાય.

'અમે બધા' નામના આત્મસંસ્મરણના પુસ્તક પરથી સકલિત કરાયેલું અને ઈ સ ૧૯૮૫થી ૧૯૮૦ સુધીના સૂરતી જીવનનો ચિતાર આવેખનું ધનસુખલાલની સ્વનંત્ર કવમનુ સર્જન 'સરી જતું સુરત' (૧૯૪૨) લખાયું છે વ્યાપક નાટ્યોત્સાહને અનુલક્ષીને, પરંતુ કૃતિનો મોટા ભાગનો ઘટના ક્ષેત્ર ચરિત્રાત્મક તથા દસ્તાવેજી સામગ્રી, સમાજ-જીવનના માહિતીપૂર્ણ પ્રસંગોની ગૂથણી તથા નમૂનારૂપ પાત્રાલેખ જેવા અનાટ્ય અંશોમાં રોકાયેલા હોઈ, નાટકના બાહ્યકાર છતાં નાટ્યવિધાનની તાત્ત્વિક વિશેષતા શીલીસિદ્ધ થઈ જણાયે નહિ. અલબત્ત, 'ચાર ચિતા વચ્ચે', 'લગન', 'મિલન' અને 'પૂર્ણાહુતિ' એ

છેલ્લાં ચાર દશ્યો વિશે પ્રસંગ-પાત્રની એકસૂત્રતા તથા ભાવવાહી નિરૂપણ નિમિત્તે નાટ્યાવશ્યક વાતાવરણ બધાનું આવે છે અને આખરી દશ્યના ગંભીર સમાપનમાં એકાકી-ઉચિત આસ્વાદ તેમ રાજસાધકતા સહજસિદ્ધ બની આવ્યાં છે.

‘પ્રેમ પંખીયા’ જેવું નાટક ભજવતા રંગભૂમિરસિયાની નેપથ્યની રંગબોલા આવેખતું ‘અર્વાચીના’ (૧૯૪૬) ધનસુખલાલે અવિનાશ વ્યાસના કલમ-સહકારથી તૈયાર કર્યું છે. રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના વિષયનું આ ત્રિઅંકી એકંદરે માળુ પૂરું જણાય છે તે એ કારણે કે વસ્તુનો દોર છે મૂળે પાતળો અને ઉપલબ્ધ પ્રહસનોચિત પરિસ્થિતિની માવજત પણ અપૂરતી-અધકચરી રહી જણાય છે. પરંતુ, સાદાંત પથરાયેલી હળવી રમૂજો, ગીત-સંગીતનો સ્તોપચાર, દશ્ય બાહુલ્યનો અભાવ તથા તખ્તાસુગમ વસ્તુવિધાનને કારણે આ કૃતિ ગુજરાતનાં અભિનેય નાટકોની યાદીમાં અવરણ સ્થાન પામશે.

આમ, આ ચર્ચા ક્રમમાં, ચન્દ્રવદન મહેતાની જેમ અને કદાચ સાથે જ, અભિનય દ્વારા નાટ્યલેખન તરફ આકર્ષીતારા ઉત્સાહી રસિકોમાં\* એ નટ-નાટ્યકારના સહકાર્યકર ધનસુખલાલ મહેતાનો પણ નામોલ્લેખ કરી શકાય. મૌલિક ત્રિઅંકી તરીકે, ‘ગરીબની ઝૂંપડી’નો અપવાદ ગણીએ તો, ‘અર્વાચીના’ની જેમ ‘ધૂમ્રસેર’ (૧૯૪૮) ગુલાબદાસ શ્રેકર સાથે, ‘વાવાગેડું’ (૧૯૫૬) બચુભાઈ શુક્લ સાથે તથા ‘પંખીનો માળો’ ધીરુભેન પટેલ સાથે, એમ લાંબાં નાટકો ગ્રુખ્યત્વે અન્ય કર્તાના કલમ-સહકારથી લખાયાં જણાયે. આ સઘળી સામાજિક રચનાઓ પૈકી, બંગાળના બાંબુગની પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં ગોઠવાયેલા અને માનવ અંતરંગની વિષાદમૂલક વિવશતા-નબળાઈને વાચ્ય આપતા ‘ધૂમ્રસેર’ તથા લગ્ન પ્રસૂતનાં પાત્ર પ્રસંગના નવતર સંદર્ભમાં નાટ્યમયતા ઉપસાવતા-આલેખતા ‘વાવાગેડું’ જેવી ગંભીર સાહિત્યકૃતિઓ નવી ગુજરાતી રંગભૂમિને વિકાસ દિશા ખેડવાનું પ્રેરણા ભાઈ બંધાવી શકશે. બાકીની બે અગંભીર રચનાઓમાંથી સંપુકત કુટુંબનાં પાત્રો ચિત્રોનું ‘પંખીનો માળો’ રંગભૂમિવિષયક ‘અર્વાચીના’ની સરખામણીમાં નાટ્યતત્ત્વ તેમ હાસ્યરસ અંગે ઊણું અને અનાકર્ષક ઠરવાનું. આ સહિયારા નાટ્યોદ્યમ ઉપરાંત, ત્રિઅંકી રૂપાંતરો વિશે એકલે હાથે ખેડેલા પુરુષાર્થ નિમિત્તે સુલભ થયેલાં બે નાટકો તે, સ્ત્રીના સમસ્યામય અંતરંગની ગંભીર રહસ્ય રજૂઆતનું ‘સ્નેહનાં ઝેર’ (૧૯૫૦) તથા સ્ત્રી-સ્વભાવની ચંચળતાનું સ્થૂળ પ્રહસન ‘મનુની માશી’ (૧૯૫૧), રંગભૂમિ ખ્યાતિ મેળવનાર આ બંને સફળ રૂપાંતરોએ અડધા દશકા પર્યંત રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિનાં ગતિ-વેગ પણ જાળવી રાખ્યાં.

\*૧૯૩૫માં ચન્દ્રવદન મહેતાના ‘આજગાડી’ના નાયકપાત્ર ભાદરની અને ૧૯૩૮માં મુનશીના ‘સ્નેહસભ્રમ’ના નાયક પ્રીતમલાલની ભૂમિકા ભજવી.

અવારનવાર ભજવાતાં રહેલાં તેમનાં પાંચ અપ્રગટ રૂપાંતરિત પ્રહસનો\* પૈકી, સાહિત્યિક-સામાજિક વર્તુળોમાં વિશેષ ચર્ચાસ્પદ બનેલું ‘રંગીલો ચળજ’ આ નવી નિર્વેતન રંગભૂમિ પર ભજવણી તથા લોકપ્રિયતાનો વિક્રમ સ્થાપવાની દષ્ટિએ પહેલું નાટક ગણાય કદાચ. મુક્ત પ્રભુ-સહચારની ખૂબી-આમી દર્શાવતા આ પ્રહસનની અસરકારક અભિનયશક્તિ, દર્શકપ્રચુરતા તથા સાદાંત પ્રહસનપ્રાયુર્ધને લીધે, વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધના અને સ્થિર થવા લાગેલી અવેતન રંગભૂમિને પોતાની ધણી વિશિષ્ટતાઓ દેખાડવાની જાણે તક મળી એમાં ટૂંકા ગાળા દરમિયાનની ગતિ-પ્રગતિનાં માપ-મર્યાદા પણ દેખાઈ આવ્યાં પરંતુ, રહેણીકરણ તથા વાતાવરણના પરદેશી સંસ્કાર તેમ સંદર્ભનાં વિચાર-વર્તનની છૂટછાટ અથવા મોકળાશની ઔચિત્યભંગ પ્રેરતી કેટલીક અધિનિતતા, પ્રહસનલક્ષી અતિરંજકતામાં નીતિ-ચીતિના ઉપાલંબની અતિથયોક્તિ તેમ જ સંવાદોની ચાપલૂસી અને અસંયત અભિનયના અતિરેક નિમિત્તે સહેજ-સહેજમાં ડેકાઈ આવતી ઉચ્છ્વજ્વલતા ઉદારમના સામાજિકને પણ ખટકતી આવી છે. તેમ છતાં, વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ આરંભે જ, નાટ્યશૈલીન તથા અભિનયઉત્સાહી વર્ગને નવી તાજગી બક્ષી ચાનક ચઢાવનાર, લેખકને અને સંસ્થાને એકસાથે-એકસામટાં કીર્તિ તેમ પૈસા રળી આપનાર, ઉત્સુક કલ્પોને રૂપાંતર પ્રવૃત્તિ તરફ ખેંચી જઈ, એક ભલે નાનું પણ નવું વહેણ વાળનાર અને સામાજિકોમાં સીધી-આડકતરી રીતે રંગભૂમિવિષયક જગરૂકતા કેળવનાર આ ‘રંગીલો ચળજ’ જેવું રૂપાંતર સામાન્ય કક્ષાની મૌલિક કૃતિ કરતાં વિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર ઠરવાનું એ નકકી.

મુનશી-મહેતાની જેમ અનેકાંકીઓ દ્વારા રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને વેગ આપવાનું તાત્કાલિક તાકીદનું કાર્ય ધનસુખલાલે ઉપાડી લીધું ખરું, છતાં નાટ્યલેખન અંગેના કલ્પ-ઉદ્ધમ દ્વારા નાટ્યસાહિત્ય વિશે તેઓ ઘણું ઓછું મૌલિક પ્રદાન કરી ચક્રવા જણાયે. સંવેદનપ્રચુર તથા સંઘર્ષમૂલક માનવભાવો ગૂંથી લેતી નાટ્યસામગ્રીની, હૃદયસંતર્પક તેમ ચિરસ્થાયી રસનિષ્પાતિની અને નાટ્યાર્થસાધક વસ્તુવિધાન કે સ્વરૂપવેવિધ્ય અજમાવતી શૈલીની આમાં ખાસી ઊણપ સાલવાની એકંદરે તો તેમણે, અવેતનિકમાંથી આહીંતહીં વેતનિક બનતી જણાતી અને ઓછું વિકસતી પણ વધતે વિસ્તરતી રંગભૂમિની ભાજને અનુલક્ષી પ્રહસનપ્રધાન તખતાવાચક રૂપાંતરો તરફ સવિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. કેટલાંક પાઠ્ય નાટકોની સાચાસ શૈલી, રસવિકૃત વસ્તુગૂંથણી કે ઝેળધાતુ ગંભીરતાની

\* બીજા ચાર : ‘આવ્યા ગયા’, ‘નાસોગોસો’, ‘મામાજીનો મોરચો’ તથા ‘ઓલામાંથી ચૂલામાં’.

અપેક્ષાએ તેમનું આવું વલણ વિવેકયુક્ત હોય તો—ત્યાં સુધી આવકાર્ય અવશ્ય કરવાનું, પણ ધનસુખલાભના ક્લમશ્રમના ચર્ચા-સંદર્ભમાં આવું મનોવલણ નાટ્યવિકાસ 'અંગે ફળદાયી નીવડ્યાનું ભાગ્યે કહી શકાય.

પરંતુ ધનસુખલાભને યાદ કરવાના રહેશે તે સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકાર તરીકે નહિ, પણ આજીવન નાટ્યરસિક વ્યક્તિવિશેષ તરીકે. ૧૯૨૭માં મુંબઈ સરકારના રેડિયો તંત્રના પ્રથમ ગુજરાતી 'બ્રોડકાસ્ટર' નિમાયા પછી, '૪૭ થી '૬૦ સુધીના ગાળા દરમિયાન તેમણે ૧૦૦ જેટલાં નાટકો તથા ૩૦ 'ફીચર' પ્રસારિત કર્યા : અભિનય તેમ દિગ્દર્શનનાં ક્ષેત્રમાં પણ તેઓ તાત્કાલિક અગત્યની નૂટ પૂરવા સફળતાપૂર્વક મથતા રહ્યા. ૧૯૫૩માં ઉજવાયેલો 'ગુજરાતી રંગભૂમિ થાતાઈ'નો ઉત્સવ દીપાવવામાં તેમણે પ્રારંભથી પૂર્ણાહુતિ પર્વ ત ઉત્સાહભરે દિસ્યો આપ્યો મુશ્કેલીવટભરી ઇંદ્ર તથા માર્ગદર્શન દ્વારા તેમણે નવીનો વચ્ચે નાટ્યદીક્ષાની કામગીરી પણ બજાવી કહેવાય. વળી, 'નાટક ભજવતાં પહેલાં' (૧૯૫૯) દ્વારા તેમણે પોતાના આજીવન કાર્યક્ષેત્ર વિશે પ્રમાણમાં નિષ્ણાત માર્ગદર્શન આપવાનું તાક્યું. તેમના સ્વભાવ શોખની ઈતર લાભદાયી ફાળુશ્રુતિ તે 'ગુજરાતી બિન-ધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ' (૧૯૫૬) અને 'નાટ્યવિવેક' (૧૯૬૦). વિષય તેમ પ્રકારમાં કદાચ પ્રથમ છે તેવાં આ બે મૌલિક પુસ્તકો પૈકી 'ઇતિહાસ'માં ઐતિહાસિક દષ્ટિ, વ્યવસ્થિત વિગત-આયોજન તથા સ્વસ્થચિત્ત અભ્યાસની અને પથ નાટકોના ઊડતા અવલોકનના ' નાટ્યવિવેક'માં નિશ્ચિત, રસપ્રદ કે પરલક્ષી વિવેચન-રીતિના સાહિત્યવિવેકની આહીંતહીં ઓછીવત્તી ઊણપ વર્તાયા કરવાની પણ એ બંનેની ઝીણી વિગતો તેમ જાત-માહિતી આ રંગભૂમિના સંદર્ભશ્રેય માટે બીડુ અપનાર માટે વા ભાવિ ઇતિહાસકાર માટે કીમતી અવશ્ય કરવાની, એટલે આજની કે આવતી રંગભૂમિ રસિક પેઢી ધનસુખલાભને યાદ કરશે તો એક સંનિષ્ઠ નાટ્યરસિક તરીકે

અભિનયશોખ નિમિત્તે ક્લમ ઉપાડવાની આ સમયગાળાની લાસાલિકતાનું બીજું દૃષ્ટાંત તે પ્રાગજી એસા પરંતુ અન્ય અર્વાચીનોથી ઊલટું તેઓ મુખ્ય પ્રેરણા સ્વીકારે છે તે વ્યવસાયી નાટ્યરીતિની ર વ દેસાઈની જન્મ, બચપણથી આ રીતે ખીલેલા-કેળવાયેલા નાટકનો નાદ તેમની કારકિર્દીની નિર્ણાયક હકીકત બની આવે છે. રંગભૂમિ અર્થેની કિશોરાવસ્થાની ઉત્કટ તાલાવેલી સ્થાયે કવિ રઘુનાથ તથા નાટ્યકાર જામનના પ્રોત્સાહનનો યોગ જોઈવાવાથી તેમના નાટ્યલેખનનો આરંભ થાય છે છેક ૧૯૨૯માં આમ તરવરાટમાં આરંભાયેલા 'સંસારપથ' પછી તેઓ રૂઢ શૈલીના સીધા અનુસરણમાં 'સદ્ગાને છ દે', 'મોહબંધન', 'મનના તરંગ' તથા 'પંથ ભૂલેલા' સુધી પહોંચી જાય

છે! ૧૯૫૦માં 'આઈ એન ટી'ની 'લગ્નની બેઠી'ની અભિનવ અભિનયશીલિતિ જોવા પછી નવી ઢબનાં નાટકો લખવાની જે પ્રેરણા મળી તેનું પરિણામ તે 'સમયના વહેણ' એ પ્રથમ પ્રયામે પુરસ્કાર તેમ સફળતા સાપડતાં તેઓ સંખ્યાબંધ કૃતિઓ દ્વારા નવી અભિનયભૂષ ફેડવા સતત યથાશક્તિમતિ ઉદ્યમ કરતા ગયા જણાય છે આમાં, કોટ્ટીમધ કૃતિ સંખ્યાની સરખામણીમાં નાટ્યસત્ત્વ સ્વરૂપ મિલ્લ થયું હોય તો નવાઈ થશે નહિ સસાર જીવનના વિત્રો પ્રશ્નો નિમિત્તે વિષાદ વિનોદ બહેલાવના જઈ ચોટદાર નાટ્યતત્ત્વ ઉપમાવવાની તેમની બહુધા સફળ રહેતી આવેલી શૈલી ઉથોટી વિશે, નવી સુધિ પરત્વેની સભાનતા છતાં, સરખાઈ રહેતી આવે છે વ્યવસાયી લખાવટની તાલીમ ની તેમની રચનાઓના વસ્તુબધનું ઘટના નિર્ભર નાટ્યતત્ત્વ રંગભૂમિ-રજૂઆત વેળા ભાવવાહી અભિનયમોકા સહજસુલ્લભ કરી આપે છે, પરંતુ તેની ભૂમિકા સ્થૂળ અને રંગો ઘેરા હોવાથી, તજજન્ય રચનિષ્પત્તિ કા કાણુજીવી કાં ઉપલક્ષ્ય લાગે એમ પણ બનવાનું ગૃહસ્થી પ્રશ્નોના નાટ્યનિયોજનમા એમાનું વલણ વ્યવસાયીઓ જેવું છેક રૂઢ અને લાગણીથીય નહિ પણ સમભાવી અને શોષાલક્ષી છે, છતાં ઘણી વાર તેમના સંવાદોની નીતિ બોધકતા પાત્રચિત્રણ તેમ વાતાવરણની રુચિકરતા તથા સ્વાભાવિકતાને કહે એમ બને ખરું રૂઢ અને અતિરંજક નાટ્યશીલિની વિશેષતાઓમાથી સસ્કારાયેલી તેમની લાકપ્રિય શૈલી કેવળ મનોરંજક બનતી રહી છે એમ પણ નથી તેમની સતત જ્વલમપ્રવૃત્તિનો બીજી રીતે પણ વિચાર કરી ચકાવ દેશકાળ કે વિષય વાતાવરણની દૃષ્ટિએ ઘણી વાર અમંગલ જણાતા અને મુખ્યત્વે વાક્યાનુર્પીનિર્ભર પરદેશી પ્રહસન તેમ રૂપાતરોના વિવેકવંચિત પ્રવાહનો, સાપ્રત સમાજજીવનની ચોંજાદા સ્વાનુભવોની નાટ્ય તાસીર દ્વારા તેમણે ભવે અસાવધ રીતે પણ જાણે પ્રતિકાર કર્યો કહેવાશે એટલે, જૂની અને અસરકારક પણ અટવાયેલી નાટ્યશૈલીનો અર્વાચીન અભિરુચિ તથા અભિનય સાથે રંગભૂમિ-ઉપયોગી સહયોગ ગોઠવવાની કામગીરીમાં એમાને એમની પૂર્વેના વિભાકર તથા રમણલાલ દેસાઈ કરતા વિશેષ સફળતા મળી એમ જ

અભિનયશોખના પ્રવેશદ્વારેથી નાટ્યલેખન મેત્રે પદર્થચાર કરવાની આ સમયગાળાની વિલક્ષણતાના ચર્ચાનુસંધાનમા હવે નામો-લેખ કરવાનો રહેશે જ્યવત દાકરનો, પણ આગળ ઉ-લેખ્યા ધનસુખલાલ-એસા કરતા જુદી રીતે આ નટ નેતાના મહત્ત્વના કારકિર્દી

\*ભજવાયેલા-પ્રગટ થયેલા 'સમયના વહેણ', 'ઘરનો દીવો', 'મગલમદિર', 'છોરુ કછોરુ', 'સહકારના દીવો', 'મનની માયા' અને 'જેવી છુ તેવી' (એક સંગ્રહમાં) આ ઉપરાંત, આઠ ભજવાયેલા-અપ્રગટ અને છ ભજવાયા વિનાના-અપ્રગટ ૩૫ રેડિયો-નાટિકા અને બે નૃત્યનાટિકાનો પણ ઉ-લેખ કરી ચકાવ

વર્ષો દરમિયાન બહુધા અભિનયોત્સાહ તથા ક્રમશઃ નાટ્યરજૂઆત તેમ નિર્માણની પ્રવૃત્તિ અપ્રાધાન્ય ભોગવ્યું જણાવું હોય તો તે સ્વાભાવસંગત દરવાનું પરંતુ નાટ્યલેખનને સર્જનાત્મક શાહિત્યપ્રવૃત્તિ જેવી જોટલી અગ્રતા કે અગત્ય મળવાને બદલે આ અભિનયરત યુવકના પ્રયાસ પુરુષાર્થમાં નાટ્યલખાવટ પૂરક—શોણ વ્યાપાર બની રહ્યો જણાવાનો, કેમ કે તેમના છૂટક—અનિયમિત લેખનશ્રમના ‘લ ફાલ’ વિશે મોલિકતા તેમ ગુણવત્તાનું સમપ્રમાણ જળવાવાનું નથી બન્યું—એમ નથી બન્યું એ વિશે વિશેષ રંજ એટલા માટે રહેવાનો કે, ઠાકર જેવા થોડા યુનદા અભિનય અગ્રણીઓની ધ્યેયનિષ્ઠા તથા પારંગતતાના પરિણામે ગુજરાતી નાટકના યથાયુગ સભધી ઉત્કંઠા વધારનારું જે નિમિત્ત મળવાભેગ હતું તે જાણે કથળી ગયું ચન્દ્રવદન મહેતાની કારકિર્દી પરંપરામાં વિકાસાનુસંધાન પેટે જળવાવી જેઈતી નટ નાટ્યકારની પેઢીની એક અત્યાવશ્યક કડી પણ નૂટી કહેવાય આશ્વાસન અત્યારે એટલું ખરું કે મહેતાની જેમ ઠાકરની દરેલી કારકિર્દીમાં કાઢતી રંગભૂમિ અર્થે નાટ્યતાલીમનું શિક્ષણકાર્ય થતું થયું છે

ત્રિઅંકી કદનાં લાંબાં નાટકની અછતના અરસામાં ગુણવત્તરાય આચાર્યનું ‘અલ્લાખેલી’ (૧૯૪૬) નવી નાટ્યપ્રવૃત્તિને તાત્કાલિક ઉપયોગી બની આપ્યું હોય એ સ્વાભાવિક ગણાય ખરું, પરંતુ ઐતિહાસિક—રજવાડી નાટ્યવસ્તુ, વીરવશોખીન પાત્રો, ધૌર્ધ્યપ્રેરક પ્રસંગપૂરણી તથા નાટકી છટા દાખવતા સવાદો નિમિત્તે નાટ્યનિર્માણ વેળા તત્ત્વરૂપ અભિનય માટે સ્વદપ અવકાશ રહેવાનો અને એમાં મુખ્ય ભય તોળાતો રહેવાનો અતિરંજકતાનો નવી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને મુખ્ય પ્રેરણા મળી હતી ભલકભરી દશ્યસજાવટ તથા ઉત્તેજના ભર્યા અભિનય સામેના અરુચિના પ્રત્યાઘાતમાંથી. છતાં એ અભિનયરમિકો માટે ‘અલ્લાખેલી’ લગભગ અડધા દશક સુધી ઠીકઠીક આકર્ષક બની રહ્યું તે કદાચ સ્થૂલ સંઘર્ષની નાટકી અને ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ વાતાવરણની દશ્ય અસરકારકતાને કારણે.

સુંદર સોદાગર તથા રતનનાં પાત્રોને અનુલમ્બી ગોઠવાયેલા આઠ (અને ‘વિધ’ભક’ સાથે નવ) પ્રવેશના ‘જેમમાયા’ના તથા રાજવી અલોકને નાથક પાત્ર તરીકે સ્થાપી ગૂંથાયેલા અગિયાર પ્રવેશના ‘શિલાલેખ’ (૧૯૪૯)ના તૈયારખ્યાત વચ્ચે માટે તેમણે અંક-વિભાજન ગોઠવ્યું નથી, બલકે પ્રસંગવાર નવો પ્રવેશ ગોઠવી કથાદોર આવરી લેવાની સરળ તરકીબ અપનાવી જણાય છે. મિત્ર ઇતિહાસ-સામગ્રીના ઉભયના નાટ્યવસ્તુની અપ્રચલિતતાને રમલમાં તેમ સંવાદો નાટ્યવિધાનનો પૂરતો લાભ મળ્યો નથી, એટલે જ કદાચ ‘ભજવી શકાય તેવા’ એવી સહેતુક કર્તા-નોંધની ‘અલ્લાખેલી’ને આવકારનારી રંગભૂમિએ નોંધ લીધી નથી જણાતી !

\* ‘નાટ્યસંગ્રહ’ તથા અન્ય અનુવાદો માટે જુઓ પ્રકરણ એકવીસ.



ભવે મિનમૌલિક રચના નિમિત્તે, પણ ગતિનુગતિકતાના પ્રવાહથી અળગા નરવાની પોતાની વિચક્ષણના જ્યોતિ દલાવ નાટ્યલેખન અંગે પણ જાગૃતા—દાખવતા આવે છે તે ‘અવતરણ’ (૧૯૪૯) દ્વારા. યુદ્ધોત્તર મૂલ્ય પરિવર્તનના સંદર્ભમાં અવનન થયા જણાતા માનવસમાજમાં, ગર્ભસ્થ બાળકો અવતરવાની અનિચ્છા દર્શાવી, બેઠી હડતાગ (stay in)નો આશય લે એવી અવનવી પરિસ્થિતિના સૂચિત વિષયતા, કર્તાના આ એકમાત્ર ત્રિઅક્રી અંગે અતિ-અર્વાચીન તેમ પ્રયોગશીલ જેવાં વિશેષણ વાપરવામાં બાધ નહિ નડે, પરંતુ આ નાટ્યજ્ઞના એકંકીઓથી ઊલટું, આમાં અભિનય-ઉત્સુકોની પ્રવૃત્તિને પ્રેરણા આપવાનો સમયધર્મ બજાવવાનો યોગ જાળવાયો જણાયે નહિ—એ કદાચ એમાના દુષ્કર વસ્તુવિધાનને કારણે જ. પણ એ રીતેય, બાળકોની—કર્તાની પણ ખરી—જગત પ્રત્યેની ફરિયાદમાલ્યકત થયેલી ‘પડ્યા પાડે તેવી’ બંડખોરી, વિન્ય-ચર્ચાપ્રચુર વિષયસામગ્રી, ઉગ્ર-વેધક કટાક્ષ તેમ જ વક્રોક્તિ જેવી શૈલી વિશેષતાયો ‘અવતરણ’ વિચારપ્રેરક પાઠ્ય નાટકનો કે સમસ્યા નાટકનો લાઘાલુક-અર્વાચીન નમૂનો બન્યું અવશ્ય કહેવાય.

એ જ વર્ષે, લાંબા નાટકની ખોટ પૂરવા મથતા બીજા એકંકીકોર તે યુનીલાલ મડિયા ‘લાંબી નાટ્યરચનાના એક અખતરા લેખે લખી કાઢેલા’ ‘હું ને મારી વહુ’ (૧૯૪૯) માટે ‘ફારસના વર્ગમાં આવે એનું નાટક’ તરીકે ‘પરિચય’\*\* અપાયો છે, પણ પાત્ર-પ્રસંગજન્ય અતિશયોક્તિ-આક્રિત સ્થૂળ હાસ્યની અપેક્ષાએ આમાં સ્વભાવલક્ષી રમૂજી ખાસિયતો ધરાવતા પાત્રાલેખ તથા લગ્નવિષયક વિકૃતિઓ પરત્વેના વિચારપ્રેરક વ્યંગ્ય અને સાદ્યંત ચબ્દસિદ્ધ થતા આવતા વિનોદી વાતાવરણ દ્વારા મામિક-અર્થપૂર્ણ હાસ્યનાટકના ગુણો ખીલી આવ્યા છે, સાથેસાથે સુગ્રંથિતતા તેમ લક્ષ્યવેધકતા જેવી શૈલી ખૂબી વણપ્રગટી રહી છે—એ કદાચ, એકસ્થલાંકી વસ્તુબધની યોજના છતાં નાટ્યેતર પાત્રો પ્રસંગો અને કેટલીક નિરર્થક ઉક્તિઓના પથારને કારણે તેમ જ નાટ્યોપ-કારક કરકસરની ઊણપને કારણે †

“મૂળ વસ્તુ સૂઝી હતી, ઈરેવિન થોના ‘Burry the Dead’ નામના યુદ્ધવિરોધી નાટક પરથી”. મૂળ નાટકમાં “યુદ્ધમાં મરણ પામેલા યૌવધરતીમ ભંડારવાની ના પાડે છે” ‘બે ત્રણ બોલ’ (પ્રસ્તાવના).

\*\*ધનસુખલાલ મહેતાની પ્રસ્તાવના; પૃ. ૫

†જુઓ: “બે ત્રણ વર્ષ પહેલાં બે હજારવાં અને એક ગંભીર એમ કુલ્યે ત્રણ કથાવસ્તુઓ મનમાં ઘોળાયા કરતી હતી એમાંથી પાત્રાઓ બનાવવાને બદલે એ ત્રણને ભેગાં કરી એનું મિશ્રણ આ નાટકના ઢાળામાં ઢાળ્યું છે” ‘આ નાટક’ (વિશે કર્તાનું મંતવ્ય).

રંગભૂમિ ઉપયોગી લાભાં નાટકો લખવા અંગે ખરેખરી આગેવાની ઉપાડે છે શિવકુમાર જોશી. પોતાના પ્રથમ દીર્ઘનાટક ‘સુમંગલા’ની સફળતાથી પ્રેરાઈ, “અન્યાય સુધી માત્ર એકાંકી નાટકો તરફ જ વલણ હતું” તેને બદલે તેમને “લાંબા નાટક લખવાની ઇચ્છા થાય છે” ઉમેશ કવિના ‘ઘરકુકડી’ તથા મડિયાના ‘હને મારી વા’ના પગલે જાણે, આ એકાંકીકાર પોતાના પ્રથમ પ્રયાગમાં એકસ્થલાંકી જેવી યોજના ગોઠવે છે—એમાં અર્વાચીન નાટ્યકારોની રંગભૂમિવિષયક દષ્ટિ તો ખરી જ, પણ એ ઉપરાંત તખ્તના અનુજ થવાની મનમોહકતા તથા શૈલી પ્રયોજનની સભાનતાના નવા વલણનું દષ્ટાંત પણ જડી રહેવાનું. એકાંકી તથા અનેકાંકીના મધ્યમમાર્ગ જેવો પ્રવેશરચના વિનાનો નાટ્યઅંધ, એકસ્થલાંકી આયોજન નિમિત્તે સુગમ બની આવતું તખ્ત તંત્ર તથા ગીત સંગીતનું રસલક્ષી નાટ્યનિયોજન જેવી મુનશી મહેતાથી જુદી પડતી જણાતી અને પ્રથમ નાટકમાં જ જેવા મળતી થયેલી શૈલીવિશેષતાઓ વ્યક્તિગત રીતે તેમ વ્યાપક અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉપલક્ષ્યમાં સૂચક ગણવાની રહે પિતા, પુત્ર તથા પુત્રીના લગ્ન વિષયક તથા પ્રણયસંબંધી ભાવોના મનોગતસંઘર્ષનું જેટલું સુરુચિકર તેટલું હૃદયસ્પર્શી નાટ્યવસ્તુ અને નિરૂપણ, જીવતાં લાગતા—જેવા ગમતા પાત્રો તેમ જ નાટ્યોપકારક બનતી ભાવવાહી સંવાદશ્રમ અને અભિનયઅનુકૂળ આયોજન તેમ માવજત જેવા તાજગી-ભરી ક્લમના શૈલી ગુણો નિમિત્તે ‘સુમંગલા’ને તો આવકાર મળે જ, પણ મહત્ત્વનું તો એ કે એ દ્વારા કંતિને જાણે નવી કેડી લાધી. એ પ્રેરણા બળે જ કદાચ, તેઓ સવા વર્ષે, ફરી વાર સ્પર્ધા નિમિત્તે બીજું ચતુરંકી ‘અંધારાં ઉચેચો’ (૧૯૫૫) ઊલટભેર રજૂ કરે છે અને રંગભૂમિ વર્તુળ એનો તત્કાલ સન્કાર પણ કરી બે છે, છતાં સ્પર્ધા સંબંધી કેટલીક સભાનતા, અસ્પૃશ્યતાનિવારણના નાટ્યવિષયની બિનઅસરકારકતા, નમૂનાકબની પાત્રસૃષ્ટિની નાટ્યલક્ષી નીરસતા અને પ્રસંગગૂંફનની કેટલીક કૃત્રિમતા દ્વારા, ‘સુમંગલા’માં પ્રથમ ઠરેલી આશારૂપદ શૈલી પક્કઠ ઘણીબધી મોળી પડી જણાયા વિના નહિ રહે. જોકે, ભજવવાયોગ્ય નાટકોની અછત વિશેનું મેણું ફેંડવાના એમના ક્લમ-ઉદ્યમ અંગેના રમ કે ઉલટ વિશે એથી મોળપ વર્તાય છે એમ તો નથી બનતું. ઊલટું, છઠ્ઠા દશકમાં ટૂંકા ગાળા દરમિયાન એક પૌરાણિક\* તથા ચાર મામાજિક્કું એમ બે પાંચ ચતુરંકા દ્વારા, પોતે સમકાલીન નવોદિત નાટ્યકારો કરતા રંગભૂમિ ઉમંગ, નાટ્યનિષ્ઠા, સતેજ અને ચેતનશીલ નાટ્યદષ્ટિ તથા મુખ્ય નાટ્યોપાદાનોની શૈલી-સાધકતા વિશેની ક્લમફાવટની બાબતમાં વિશેષ સરસાઈ ભોગવે છે, એટલી

\* ‘દુર્વાકુર’ (૧૯૫૭).

§ ઉપર્યુક્ત બે ઉપરાંત ‘અંધારભસ્મ’ અને ‘સાંધ્યદીપિકા’ (૧૯૫૭).

પ્રતીતિ અચૂક કરાવી શકે છે. વળી, તેમના કંઈક સ્વીરવિહારી મજકિ-વણમને એક અંકની સંક્રાશમાં ગોઠવાવા કરતાં ચાર અંકની મોકળાશમાં મહાવજી દીક પડનું હોય એમ પણ બને. તેમણે અભિનેતા સૂત્રધાર તરીકે રંગભૂમિ-આનિધ્ય માણવાનું મળ્યું એ નોંધવાનું રહેશે લાભ વિશેષ તરીકે; કેમ કે તખ્તાવિષયક આંત્રીધૂંટીની કંઈક નિકટવર્તી, કંઈક નિષ્ણાતસહજ જાણકારી પણ, તેમને મળતા થયેલા વશ-આવકાર માટે સાવ દૂરનું કારણ નહિ ગણાય. એ રીતે, તેમની નાટ્યશૈલીની મુખ્ય મર્યાદાને ઉલ્લેખ કરતી વેળા વસ્તુસમાપનની અકુશળતાનો નિર્દેશ થઈ શકે. વ્યવસ્થિત નાટ્યસંધિની સ્મલક્ષિતા નાટકોતે કથગેશી કે અનુન્કટ બંની જણાતી હોય તો તે આ છેલ્લી ટીકી કડી નિમિત્તે.

“પ્રહસનોનું સ્થાન નાટ્યમુષ્ટિમાં છે જ, પણ માત્ર પ્રહસનો જ અને બીજું કંઈ ન જ ટકી શકે એવી વિચારસરણી વહેતી થાય તે ગુજરાતી નાટકના ભવિષ્ય માટે જોખમકારક છે”\* એવી, પ્રસ્તુત ઉદ્ગારમાં તેમ પાચેય ચતુરંકીની લખાવટમાં અસંદિગ્ધ રીતે વ્યક્ત થયેલી સમયોચિત—સચિત અગમચેતી તથા ગંભીર નાટકો વિશેની તેમની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ પ્રવર્તમાન પ્રહસનપ્રવાહના વધતા જમતા વર્ચસના ઉપલક્ષ્યમાં, છઠ્ઠા દશકાની તેમની અગ્રેસરતાને સાર્થક ઠરાવશે એકાંકીના કાલમાનની મર્યાદા તથા પરંપરાગત નાટકોના પ્રસ્તાર તેમ પ્રવેશચયનાની કૃત્રિમતા ઓગાળી તેઓ રુચિકર અનુકૂળ ચતુરંકી નાટ્યબંધ પ્રયોગ-ઉપાસે છે એ પણ તેમની બીજી દેણી તરીકે ભવિષ્યમાં મૂકવાશે. ટૂંકમાં, ચાવું સદીની બીજી પચોસીના, લાંબા અભિનેય નાટકો વિશેના મુનશી-મહેતાના વિધિપૂર્વકના શિલાન્યાસ પછી, ત્રીજી પચીસીમાં ઉત્તરોત્તર વિકાસના વાસ્તુવિધિની કોઈ વ્યક્તિગત નાટ્યકાર વિશે આશા બંધાતી હોય તો તે શિવકુમાર જોશી અંગે.

ગંભીર નાટકો વિશેના આવા ગંભીર આગ્રહથી છેક ઝિંહટું વલણ જોવા મળશે તે, પ્રહસનની માગને જણે પહોંચી વળવામાં સચતા યથોપદેશ મહેતા વિશે “ગંતરમંતર-તંત્રના ફુંગાવાના” ભોગ બનતા ચિહ્નિત તેમ ભદ્ર સમાજવર્ગની સ્વાધિવાલુપતાની હાસ્યોન્યાદકતા દાખવતું ‘મોહાજો’ (૧૯૫૧), લોભવૃત્તિ જેવી સ્વભાવવિકૃતિની અર્થમર્ધક છેકડી, નમૂનાગત્રેનું ઉપહસનીય વિચરણ, સંસ્કૃતનક તત્વોની વિષવણી, પ્રહસનોચિત વસ્તુમાણસી અને પ્રસંગગુંફન, હાસ્યોન્યાદક અને ચબરાકીલચો વાર્તાલાપ અને આ કલમક્રામ નિર્બંધ ન હરે એવા વિચારભારની મિલાવટ જેવી ખૂબીઓથી સતત હસાવતું રહી પ્રહસન તરીકે સુવાચ્ય તેમ પ્રેક્ષણીય બની આવ્યું છે. આ સમયગાળામાં

\* ‘પ્રાસ્નાવિક’, ‘સાધ્યદીપિકા’, પૃ. ૨.

વિક્સેલી રંગભૂમિવિષયક દષ્ટિની સૂચક બનતી, ત્રણ દરબોની એકસ્થલાંકી પોજના નિમિત્તે એની તખતાનુકૂળતા પણ ઊંચી રહી નહિ કહેવાય. આની સરખામણીમાં, સ્થળ-સમયની યાંચ વસ્તુસંધિમાં ગોઠવાયેલું, બીજા વર્ષે પ્રગટ થતું બીજું પ્રદર્શન 'ધેવો બબલ' (૧૯૫૨) ક્ષીર્મતોના દેહાકર્ષણની ઠાંચી ચંચળતાની કાંઈક બેવકૂફીભરી હાસ્યાસ્પદતા દાખવવા જતા પાત્ર પ્રસંગ તેમ સંવાદની મુક્તિપ્રમુક્તિઓથી નાટકી તથા ચાપલૂસીયું બની ગયું હોઈ યથોપરને ખાસ થય નહિ અપાવે.

આમ, '૪૦થી '૫૫ ના દોઢ દશકા દરમિયાન લાંબાં નાટકો મુખ્યત્વે નવી સાર્વત્રિક અભિનયપ્રવૃત્તિના ઉર્ધ્વસ્થમાં લખાતાં રહે છે એ વલણ વિગતવિશેષ તરીકે નોંધી શકાય. એમાં મૌલિક નાટ્યલેખન સાથે ભાષાંતરપ્રવૃત્તિનું, ખાસ કરીને તખતાલાયક રૂપાંતરના પુરુષાર્થનું વહેણ પણ લગભગ નિયમિત બની સમાપ્તર વહેતું થાય છે, જેની હવે પછી સ્વતંત્ર વિગતનોંધ કરવાની રહેશે.\* નાટ્યલેખનના ક્ષેત્રે ઉત્સાહી-આશાસ્પદ કલ્પના અભિનય કે રંગભૂમિના પ્રવેશ મારફત દાખલ થાય છે એટલું જ નહિ, ઉભય ક્ષેત્રે એક સાથે દ્વિવિધ કામગીરી દાખવતા રહેવાના ઉમંગ પણ વર્તાવા લાગે છે; છતાં, ઉત્સાહ સાથે આવડતનો, નિષ્ઠા સાથે નિષ્ણાતબુદ્ધિનો, સંખ્યા સાથે સર્વચીલતાનો કે વેગ-વિસ્તાર સાથે વિકાસનો છોક આછો અને અનિયમિત યોગ જળવાયો જણાશે. વળી અભિનય-ઉત્સાહ તથા નાટ્ય-હોંશની આ ફાલતી આવતી પ્રવૃત્તિની સહજસુલભ બનેલી તક નિમિત્તે પ્રાણવાન રંગભૂમિ-સંસ્થાના નિર્માણ અર્થે સમર્થ શીલી વા શીલીકારની સુલભતાનું વિલંબમાં પડેલું ટાણું તો વણઝિકલું જ રહ્યું કહેવાય. બીજી આથી ઊંચટી પરિસ્થિતિ પણ લક્ષમાં લેવી રહી. ત્રિઅંકી-ચતુરંકીની સરખામણીમાં એક-અંકી તથા રેડિયોનાટિકા (અને બંને વચ્ચે સ્વરૂપ તફાવત પળાય છે) લખી કાઢવાની સુગમતા વિખાઉ લેખકોના મનમાં વસી ગઈ હોય કે ઠેરઠેરની કારણઅકારણ-વેળાકવેળાની 'ચાલો ભજરીએ'ની હોસાનૂસી નિમિત્તે નાટિકાઓના વધતા આવતા માગ-પ્રમાણ વિશે દષ્ટિ ઠેરવાઈ હોય કે આવી નૈમિત્તિક પ્રસંગોએ થતી ફરમાશને વથ વર્તી 'ચાલો ભજરીએ'ની હોય ઊંચી હોય, પરંતુ સરવાળે તો નાટક કરતાં નાટિકાઓનો ફાલ સંખ્યાદષ્ટિએ વિશેષ ઊંચતો આવ્યો છે†—એ ચીતે, એકાંકી, અનેકાંકી તથા અભિનય-

\* જુઓ પૃષ્ઠ ૩૯૯-૪૧૮.

† આ અંગે બીજું હરિયાદ-કારણ પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય : “આપણે આ એકાંકીને જાણે ત્રિઅંકીની નાની વચની થોડકા હોય ને તેથી ગમી ગઈ હોય, એમ માથે ને મોંએ ચણવી મૂકી છે, અને તે પણ ત્રિઅંકી નાટકની કાંઈક વગેવણી સાથે !” મધુકર રાદેરિયા, ‘મારે શું કહેવું ?’ [‘ઘરનો દીવા’ (૧૯૫૨) ની પ્રસ્તાવના].

ચળવળ એમ ત્રિવિધ દષ્ટિએ પ્રતિજ્ઞતા ઉપરિચિત થઈ ગણાય. પ્રસ્તુત મુદ્દાના ઉપલક્ષ્યમાં '૪૦ પૂર્વે'ના નમયગાથામાં એકાંકીના લખાણવિશે મુનશીએ તથા અમુક અંશે ચન્દ્રવદન મહેતાએ, કાં તો રંગભૂમિના ઉપલક્ષ્યમાં એકાંકીની કાર્યસાધકતાની મર્યાદા માપીને, કાં તો પોતાની શેઠી વિશે મૂળપૂર્વક મર્યાદા વર્તીને, જે વિવેક વાપર્યો ગણાય છે તે સૂચક ઠેરવી ચકાય ખરો. માંપ્રતકાળમાં એવું બંધબેગનું દષ્ટાંત મળવું મુશ્કેલ ગણાય, પણ કારકિર્દી-આરંભે એકાંકીનું આશામ્પદ ખેડાણ કર્યા બાદ, ચતુરંકી વસ્તુબંધ પ્રજોજી રંગભૂમિ ઉપયોગી નાટ્યાકાર ઉપાનવામાં પરોવાયેલા શિવકુમારનો નામોદ્ધેખ સ્વરૂપ વિશેની નવી મથામણ તથા રંગભૂમિ વિશેની વિકાસ વિતા અવશ્ય સૂચવી ચકશે. આ ઉપરાંત, તખ્તાનુકૂળ નાટકોના સોન્સાહ ખેડાણ વિશે ઇતર પ્રયાસો થતા રહ્યા એનો કેવળ ઉપલક્ષ્ય બાધ બાપવાના આશયથી, ભારનીએન સારાભાઈ,<sup>૧</sup> ધીરુભેન પટેલ,<sup>૨</sup> 'હરિદાસ' (બચુભાઈ શુક્લ),<sup>૩</sup> દામુભાઈ શુક્લ,<sup>૪</sup> નંદકુમાર પાઠક,<sup>૫</sup> બાગુભાઈ વેદ,<sup>૬</sup> વળુભાઈ ઠાંક,<sup>૭</sup> અનંત આચાર્ય,<sup>૮</sup> બળદેવ મોલિયા,<sup>૯</sup> જ્યમલ્લ પરમાર,<sup>૧૦</sup> જ્ઞાંતિ પટેલ,<sup>૧૧</sup> પ્રમોદ જોશી<sup>૧૨</sup> જેવાં લેખક લેખિકાની યાદ નેપથ્ય પ્રસ્તુત કરી ચકાય; એટલે ભજવાનું-ભજવાયેલું નાટક મુદ્રણ બીબાના સંસ્કાર પામે જ નહિ અને વાચક સંમુખ પહોંચે નહિ અથવા સામયિકમાં કે ખુસ્તકમાં છપાયેલું નાટક રંગભૂમિ દીવા દેખે જ નહિ વા પ્રગારણ-સંસ્કાર પામે જ નહિ અને પ્રેક્ષક શ્રોતા સમક્ષ પહોંચે નહિ એવી પરિસ્થિતિનું લગભગ સદંતર નિવારણ થયું નાટક લખાય અને ભજવાય અને છપાય અને આ સઘળી પ્રક્રિયાના લાભ એક કૃતિને મળતા થાય એવી નવા પરિસ્થિતિ પણ ઉપલબ્ધ થઈ. એ આદર્શ પરિસ્થિતિ જોટનું મહત્ત્વ તો નહિ પામે, પરંતુ નાની વયની અને એ વયમાં અસ્તિત્વ દીપાવતી થયેલી નવી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો આ એક વિકાસક્રમ ઠરે ખરો. વળી, આદર્શ પરિસ્થિતિ હવે દૂરની કે દુઃસાધ્ય ધકીકત પણ ન કહેવાય. ઉપર્યુકત ત્રણ તબક્કામાં નાટક, 'ચર્યાય', 'અભ્યાસાય' તથા 'વિવેચાય' એમ ઉત્તરાર્ધ વિશે ઇતર પગથિયાં સાંકળી લેવાય તો, આ પ્રક્રિયા અંગે ગુણવત્તા તથા કેટલીક તાર્કિક ખૂબી-ખામીનો પ્રશ્ન દાખલ થતાં એવી પરિસ્થિતિનો નકશો દોરાતો આવશે; એ નકશાની સુરેખતા દીપાવવા પોતાની ક્લમ વિશે તેજસ્વિતા પ્રગટાવવાની ઊલટ દાખવવા માટે પૂર્વાર્ધ પસે બેઠેલા સર્જક વર્ગે પણ અભ્યાસ, ખંત, પરિશીલન વગેરેના પરિશ્રમ માટે ઉત્સુક-ઉમંગી રહેવું પડશે. હાલ પૂરતું, સાહિત્ય તથા રંગભૂમિના સમ-પ્રમાણ સહવિકાસની હેવાધારણ માટે આટલું સૌપાધિક વિધાન વ્યક્ત કરવું પૂરતું થશે.

ઉલ્લેખનીય : ૧. 'ધરલખોટી'; ૨. 'પહેલું ઈનામ'; ૩. 'હરિરથ ચાલે'; ૪. 'કુંવારા જ સારા?'; ૫. 'પારકી જણી'; ૬. 'એ આપજો'; ૭. 'સતનાં પારખાં'; ૮. 'શબ્દા ફળી'; ૯. 'દીવા લઈને'; ૧૦. 'ભૂદાન'; ૧૧. 'નતા અભિનેતા'; ૧૨. 'પત્તાની બેડ'.

## એકવીસ પદનાટક

આદ્ય કાવ્યશાસ્ત્રી એરિસ્ટોટલે પોતાની પ્રસિદ્ધ કાવ્યમીમાંસા Poetics માં 'ટ્રેજેડી'ને કાવ્યકલાનું સર્વોત્કૃષ્ટ સ્વરૂપ ઠરાવ્યું છે અને બીજી અગત્ય ક્રમ 'એપિક' ને આખો છે, જ્યારે 'લિરિક' નો કેવળ અછડતો ઉલ્લેખ કર્યો છે. Poetry શબ્દ પહેલવહેલા પ્રયોજી, માનવીય કર્ણની કલ્પનામઢી-ભાવપ્રચુર રજૂઆત, એવી હજી ચર્ચાતી આવતી કાવ્ય-ભાષ્યા પણ બાંધી આપી, વસ્તુવિધાનનો પ્રયોજક કે વસ્તુગૂંથણીનો રચયિતા તે Poet કહેતાં કવિ એમ ઓછા શબ્દોમાં અર્થપૂર્ણ સમજૂતી પણ આપી ચાખી; એટલે, કાવ્યકલાનો સર્વોત્તમ તેમ સર્જનાત્મક ઉન્મેષ નાટ્યરસિક તથા વીરરસિક પ્રકારોમાં પ્રગટી શકે સિદ્ધ થઈ શકે એવો મત પ્રસ્થાપિત પણ થઈ ચૂક્યો અને લગભગ ૧૫ સદી સુધી કાવ્યમીમાંસાના ક્ષેત્રે વેદવાક્ય જેટલું એનું અનુયાયન વર્તતું રહ્યું. એમ નાટક કાવ્યકલમનું એક નહિ પણ એકમેવ સ્વરૂપવિશેષ ઠર્યું હતું. વળી, વસ્તુ, વાતાવરણ તેમ જ ભાષા અંગેની ભવ્યતા ઉપરાંત 'એપિક' વિશે પણ નાટ્યોચિત રમનિભ્યતિની અપેક્ષા જળવાઈ શકતી. આ ઉપરાંત, એરિસ્ટોટલે કાવ્યરચના તેમ છંદરચના અંગેના તફાવતની છણાવટ કરી તારતમ્ય કાઢી આપ્યું છે કે કાવ્યરસની નિભ્યતિ અર્થે છંદમેળ વગેરે ઉપકારક-આવશ્યક ખરા, પણ એ કાવ્યતત્ત્વનું અનિવાર્ય કે વ્યાવર્તક લક્ષણ તો નહિ. એ મંતવ્યાનુસાર ગદ્યમાં લખાયેલી કટુલુકયા (Tragedy) કે નવલકથાનાં અંતર્વસ્તુ તથા માવજત વિશે રસલક્ષી ઉદાત્તાતા પ્રવર્તતી હોય તો એવા ગદ્યસર્જનની કાવ્યરચના તરીકે ગણના-વિવેચના થઈ શકે. પરંતુ ઉપર્યુકત ઉભય ગદ્ય પ્રકારોનું ખેડણ છેક અર્વાચીન સમયમાં યવા લાગ્યું અને એરિસ્ટોટલથી માંડી લાંબા સમયગાળા પર્યંત છંદસ્થ કવિતા લગભગ નિરપવાદ લખાતો રહી. છંદ તથા કવિતા વચ્ચે અભિનનતા ભંધાવાનું આ નિર્ણાયક કારણ હશે. કવિતા એટલે છંદ અને છાંદસ રચના એ જ કવિતા, એવો ગાણિતિક સમીકરણ જેવો દૃઢ સંભ્રમ કાવ્યલેખન તેમ રસાસ્વાદ અંગે પ્રતિકૂળ નથી નીવડ્યો એમ નહિ, પરંતુ એ વિગત ચર્ચા અહીં અપ્રસ્તુત ગણાય. આ વિલોડનનું મુખ્ય તાત્પર્ય આ કે, એરિસ્ટોટલે કાવ્યરચના વિશે કથાના એકમની એટલે કે ઘટનાતત્ત્વની તેમ જ વસ્તુવિકાસની ઉપયોગિતા અગ્રિમ માની હતી અને તે માટે છંદોત્તર કે છંદ નિરપેક્ષ નિરૂપણનો વિકલ્પ પણ સ્વીકાર્યો હતો.

ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં પણ નાટક કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે પ્રથક્ત થતું આવ્યું છે. એકે, ગ્રીક તથા ભારતીય આદર્શ તથા આગ્રહ વચ્ચે તાત્ત્વિક તફાવત અવરખ જડી

રહેવાનો પરંતુ, નાટક ઉપરાંત કથાકાવ્યો, ખંડકાવ્યો જેવી રચનાઓ નિમિત્તે ભારતીય કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે પણ કથાતત્ત્વની અગત્ય અવગણ્યાઈ ન હતી. વળી, પ્રાદેશિક ભાષાના પાગરતા સાહિત્યે પણ, અમુક અંશે સસ્કૃત ભાષાના પ્રભાવપ્રસાર હેઠળ કાવ્ય પ્રચુર વળાંક લીધાનું જણાઈ આવવાનું. આમાં ભજન, ગીત, ગરબી, રાસ, કથાકાવ્ય, આખ્યાન, વીરકાવ્ય તથા લોકનાટ્ય જેવા વિવિધ પ્રકારોમાં ઊર્મિઆવેગથી માટી ઘટના-એકમ પર્યંત વિષયક્ષેત્ર બદલાનું રહેતું, પરંતુ નિષ્પણ્ણીતિ અચૂક કવિતાની જ એવી એકધારી પરપરા બધાઈ ગઈ લાગે છે એટલે, સર્જક—ભાવકના મનમાં કવિતા એટલે છંદ, વૃત્ત કે શ્લોક એવી માન્યતા વસી જાય એ સ્વાભાવિક પણ બણાય.

આગણીસમી સદીના પ્રારંભમાં માધુ ઊંચકતો 'ચેમાન્ટિસિઝમ' પ્રચલિત થઈ, વર્ચસ ભોગવતા પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય-અભિપ્રાય કે વિવેચન મતને પડકારવા લાગે છે એમાં, કાવ્યરચનાનો સર્વોત્તમ સર્જન-ઉન્મેષ 'ટ્રેજેડી' વિશે સિદ્ધ થાય એ એરિસ્ટોટલના સૂત્રાત્મક વિધાન બાબત સવિશેષ ચર્ચા નીકળે છે અને નવા બડખોરોના વિવેચન આક્રમણનું મુખ્ય નિશાન બને છે કાવ્યનું વિષયક્ષેત્ર કેવળ લાગણી, ઊર્મિ, આવેગ કે સવેદન પૂરતું મર્યાદિત થતું આવે છે તે આ 'ચેમેન્ટિક' ટોળકીની કાવ્યચીતિ તેમ વિવેચનપદ્ધતિથી એરિસ્ટોટલે કવિતા વિશે માનવકરણી—મનુષ્ય-આચરણને પ્રાધાન્ય આપું હતું ત્યાંથી તેને જાણે ઉઠાડી મૂકી, ઉત્કટતામાં રચનારા પુવાન કવિઓએ લાગણીના ભાવાવેશને કાવ્યરચનાનો એકમાત્ર ગુણ માની, જેનો એરિસ્ટોટલે સહેતુક વા નરત પૂકથી નામનો અને ગોણ ઉલ્લેખ કર્યો હતો તે ઊર્મિકવિતા કહેતા 'લિરિક' ને 'ટ્રેજેડી'ના સ્થાનની સર્વોચ્ચતા બસી ઊર્મિકાવ્યના ઉત્કૃષ્ટ તથા કલાન્વિત નમૂના વડે કવિતાસમૃદ્ધિ વધારનારી 'ચેમાન્ટિક' કવિ કલ્પે 'ટ્રેજેડી' જેવા નાટ્યસ્વરૂપ આલેખવાના પ્રયાસમાં કરુણ નિષ્ફળતાને વરી હતી એ વિગત-નોંધ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં સૂચક ઠરવાની વડે જ્વર, હેઝલિટ, શેલી, પૅરા તથા પેટર જેવા વિચલણ કવિ વિવેચકોનાં અડક મતવ્યોના જોરદાર ચલણથી તેમ જ એ અને એવા કવિગણની આકર્ષક છટા દાખવતી ઊર્મિકવિતાના પ્રસાર દ્વારા કાવ્યોપાસનાના ભેત્રેથી કાર્યભાવ કાર્યવેગ અને એ રીતે નાટ્યસહજ વસ્તુગુણને જાણે કાષ્ઠી દેશવટો દેવાયો અને કેવળ લાગણી-પટુતાને એકચક્રી શાસન સોંપાયું ટૂંકમાં, લગભગ સર્વત્ર કવિતા ઊર્મિમતેત્રના સ્પદનોનું, સ્વકીય સવેદનોનું તથા અગત ભાવોદ્રેકનું વાજિત્ર બની રહી એમ જ

પ્રભુકાવ્ય, ગીત, પ્રકૃતિકાવ્ય, સોર્ગ, કરુણપ્રશસ્તિ તથા મુક્તક એમ આત્મલક્ષી 'લિરિક' કવિતાનો સોણામણો વચ વિસ્તરતો થાય છે એ સાથે કવિતા એટલે ઊર્મિકવિતા

એવો નવો, મૂળથીય મોહક સભ્યમ રૂઢ થવા લાગે છે વળી, કવિતા નિકાલ થયાથી તિરસ્કૃત થયેલું નાટક ટૂંકા ગાળામાં સર્વતાંમુખી વિકાસ સાધતા થયેલા ગદ્યની જ્ઞાતિમાં ઉત્તરોત્તર મે વડી-શાં માન-મોભો મેળવતુ થાય છે આ ભંને મહત્ત્વની ઘટનાઓનો અર્વાચીન સમયમાં કઈક એવો એક સાથે જોગ બેઠો તે કાવ્યરૂપ નાટ્યલક્ષી (Dramatic) અથવા કથાપ્રધાન કે વૃત્તાંતલક્ષી (Narrative) હોય-હોઈ શકે એ ચાલ તથા રાભિપ્રાય છેક એવા તો વીસરાઈ ગયા કે જ્યારે એસ્કિટોટલના અનુયાયી આર્નોલ્ડે ‘માનવકરુણી કાવ્યની સનાતન વિષયસામગ્રી છે’ એવું સમર્થ રીતે પ્રતિપાદિત કર્યું ત્યારે રો વિવેચન સૂત્ર પરત્વેના ઉગ્ર પ્રત્યાઘાતો દ્વારા જ કાવ્ય-સામગ્રી વિશે પ્રવર્તતી જડતાનો ચિતાર મળ્યો. આર્નોલ્ડનું અર્થસૂચન કદાચ આવું હતું કે, કાવ્યનું સ્વરૂપ નહિ તો સત્ત્વ, આકાર નહિ તો અંતરંગ નાટ્યમય નાટ્યમૂલક હોઈ શકે પરંતુ હકીકતમાં વસ્તુસ્થિતિ કાઈક સાવ ઊંચટી બનતી આવતી હતી એક વાર કાવ્યરચનાનું સર્વોત્તમ સ્વરૂપ અને કવિપ્રતિભાનો ઉત્કૃષ્ટ ઉન્મેષ ઠરેલું નાટક હવે નવા તર્ક નિમિત્તે તિરસ્કૃત થતું રહે છે કે, નાટક કાવ્ય નથી માટે સાહિત્ય પણ ન ગણાય, નાટક એટલે નટ નટીઓ ખાતર રગભૂમિ પર ભજવવાના આશયથી લખાયેલું પ્રાસંગિક ઉભડક લખાણ એવી પ્રત્યાઘાતી ઉદ્ઘોષણાઓ પણ સાંભળવા મળતી થાય છે.

અંગ્રેજ શાસન, શિખણ, સંસ્કાર તેમ જ સાહિત્ય પ્રગ્વાહીના સમન્વય દ્વારા અપ્રવિહાર પામતા ભારતીય ‘જ્ઞાનોદય’નાં ગુજરાતે જ તેજ પ્રમર્થા’ એમાં કવિતા, ગદ્ય તથા નાટકનો એકસામટો અને નવેસરથી પ્રાદુર્ભાવ થાય છે જાણે નવમુગના મગલાચરણની એ અમર તરે સાગોપાગ ઊમિપ્રધાન તેમ આત્મદમ્પતી બનતી ગુજરાતી કવિતાને મુખ્ય પ્રેરકબળ સાપડે છે તે પ્રતિનિધિ કવિ નર્મદના ‘જેસ્સા’નું અગત્યની યુગ સંધિ પછીની નર્મદીય કારકિર્દીથી આરભાતા ઊમિકવિતાના કીર્તિદિનની કાવ્યપ્રવૃત્તિ સાથે જોન રામ, મધ્યકાલીન આખાન વા વાર્તા કે કથાકાવ્યોની સરખામણી કરી જોવાથી કાવ્યરચનામાંથી કથાભાગ, ઘટનાતત્ત્વ કે વસ્તુમાહણીના લોપની પ્રક્રિયા સ્પષ્ટ બની આવશે. વળી, કવિતાથી ઊલટું ગુજરાતી નાટક અંગે એક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિની ઉપસ્થિતિ નોંધવાની રહેશે પ્રારંભથી જ સંસ્કૃત નાટ્યરીતિ પ્રભાવક રહી હોવાથી પ્રભવકાળથી ગુજરાતી નાટકનું વિવહાણ બધારણ સ્થિર થઈ આવે છે. લખાતાં છપાતા નાટકોની વિદ્વદ્ભોગ્ય બનતી છ દરેક કે સ્લોકબદ્ધ કવિતા તેમ ભજવાતાં નાટકોની લોકભોગ્ય, ગેય અને સંગીતસુલભ રચનાઓ વચ્ચે રીલીવિષયક તાત્ત્વિક તફાવત ભલે અત્યધિક હોય પરંતુ ઉભય નાટ્યરીતિની આ પાત્ર પ્રસંગના ઔચિત્ય વિનાની પદ્યપ્રચુરતા એકસરખી અપ્રસ્તુત, અવાસ્તવિક તથા અરુચિકર લાગ્યા વિના નહિ રહે. એટલે, પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં



નાટક જ્યારે ગદ્યની નિશામાં વ્યક્તિત્વ-વિકાસની છટા દાખવતું હતું ત્યારે ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે નાટક તથા કવિતાનાં બે અર્ધાંગિનું જાણે બહાત્ અને કંઈક કૃત્રિમ સંલગ્ન ગોઠવાયું હોય એવી દુર્દશા પ્રવર્તતી જણાય છે. ટૂંકમાં, ‘નાટક’ નામે ઓળખાવાતી—ઓળખાતી થયેલી કૃતિઓમાં નાટ્ય તેમ કાવ્ય એ બંને વિલક્ષણ સ્વરૂપોના ગુણવિશેષ બહુધા વણખીટ્યા રહેતા આવતા. પરિણામે, ગ્રીક તથા ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ ગૌરવપદે સ્થાપેલી સત્ત્વરૂપ કાવ્યમયતા ગુજરાતી નાટ્યલેખન વિશે પણ વિકૃત થતી આવે છે નગીનદાનથી નાનાલાલ પર્યંત ગુજરાતી નાટક આવી ‘આ ઘેર-પેલે ઘેર’ ની કુલ દ્વિધામાં જીવ્યું—તરફડું એમ કહેવાય. આવા જિનલાલદાથી સહઅસ્તિત્વને નાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકો દ્વારા ઉપલક રીતે ઉકેલ આવ્યો જણાય ખરો, પરંતુ તેમની સાઘંત ઊર્મિપ્રધાન કાવ્યરીતિમાં નાટકને તો મુખ્યત્વે વેઠવાનો વારો આવ્યો જેવા મળશે—અને એ નાટ્યોદય નિમિત્તેની નાનાલાલથી કાવ્યછટાથી ગુજરાતી કવિતાને ય છેક હરખાવાનું નથી મળ્યું. ઉપર્યુક્ત વૈચિત્ર્યનું અસરકારક નિવારણ થયું વીસમી સદીમાં મુનશી—મહેતાનાં બદાશ્રયી નાટકો દ્વારા. અર્વાચીન નાટકની, સારી રીતે ખેડાયેલા ગદ્યની લખાવટની રસજાણી અર્થસાધકતા નિમિત્તે કવિતાની ખેડ તો થાતી સાહે, ઊલટું નાટ્યછટાનો નવો અવકાશ દષ્ટિગોચર થયો. આમ, કાવ્યની યશકલગી મનાયેલું નાટક ગદ્યનું શિરમોર બની રહે એ તાસીર પણ સાંપ્રત સમયની હકીકત કહેવાય.

વસુનેતર્યા મહેમાન જેવી કવિતા ગળાઈ ગયા પછી, શુદ્ધ ગદ્યદેહી નાટકને સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિના દ્વિવિધ ક્ષેત્રે વ્યાપક સન્માન સંપાડવાથી કાવ્યોપાસક વર્ગમાં વળી નવો પ્રત્યાધાત ઉદ્ભવતો જણાય છે. મૂળે તો કાવ્યકૃષ્ણે ઉછરેલું અને કાવ્યતત્ત્વથી રણિયામણું લાગતું નાટક કેવળ ગદ્ય-પ્રદેશે અટવાઈ રહે અને સાઘંત ગદ્યનિર્ભર બની માત્ર એકવિધ, રસશુષ્ક કે ભાવહીન બનવા તરફ વળવા માંડે એવી દિશા-ગતિ મંચિત કવિઓને કાવ્ય તેમ નાટ્યના સર્વાંગીણ વિકાસ માટે એકપક્ષી લાગી હોવી જોઈએ. આમ, પહેલાં કરતાં ક્લોચિત ઠબે નાટકને કાવ્યદીક્ષા આપવાના જે ફેર પ્રયાસ થયા તે આ કાવ્યનાટક—પદ્યનાટકનાં મંગલાચરણ. નાટકના પિયેર સમા કાવ્યક્ષેત્રેથી મળતાં થયેલાં આમત્રણોમાં વળતો વિવેકશૂન્ય અતિરેક ઠવવાયાની આણુગમતી હકીકત પણ નોંધવાની થશે.

સાઘંત ગદ્યદેહી નાટકથી વા ઊર્મિપ્રધાન કવિતાની સેજભેજથી સ્વતંત્ર રીતે ખેડાવા લાગેલા પદ્યનાટક વિશે નાટ્યસહજ વસ્તુ એકમ તેમ જ કાવ્યમય કથન—નિરૂપણના ભાવ-વાહી રસસમન્વય અર્થે સજ્જાન તેમ સમર્થ પ્રયાસ પણ થતા આવે છે એમાં નાટ્ય-સ્વરૂપના

વ્યક્તિત્વ વિકાસ માટે નરેન્દ્રસ્ટ્રી હોશધારણ બોધાય છે. જોકે, આમાં કવિતાને નાટકમાં કે નાટકને કવિતામાં જરૂરપૂર્વક ભેંસી જવાની કોઈ ઉપરત્ત તરતીમ અભિપ્રેય નથી. વળી, ગદ્યમાં લખવા ધારેલું નાટક પદ્યમાં લખી કાઢવામાં આવે એવો કેવળ શૈલી-ફેરનો ઉપરબળ્લો તફાવત પણ તેમાં નથી સંજ્ઞાપરેલો. મૂળે તો વસ્તુ, વાનાવરણ તેમ વિચારસૃષ્ટિ વિશે એવી વિશિષ્ટ ઉદાત્તતા-અજ્ઞાતાનના ગૂંધાપેલી હોય કે તદ્વત ભાવમયતા તેમ જ રસચાહિતાના નિરૂપણ અર્થે કાવ્યોચિત માવજત અને કાવ્યમય બાની છેક અનિવાર્ય શૈલી-ઉપાદાન બની રહે; એટલે પદ્યનાટક એ કેવળ નિરૂપણ-શૈલિનો પ્રશ્ન નથી. ઊંચટું, ભાવપોષક વિશિષ્ટ વિષય-એકમની પસંદગી, નાટ્યસહજ રંગપૂરણી, કપનોચિત માવજત તેમ જ કાવ્યમુજ્જ્વલરસનિર્ધારિત જેવા સર્વાંગીણ સર્જક કીમિયા અને દ્વિમુખી નિષ્ણાનબુદ્ધિ અને એ સાથે જ કેટલીક નૈસર્ગિક શૈલી-ખૂબી અન્યાવશ્યક હતી ચૂકી છે.

નાટકને પગલે કાવ્યનાટક પણ ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે મોડું અને મંદગતિએ પ્રવેશ્યું કહેવાય. એમાં વળી, રૂઝ-નિહ ગદ્યાવતારી નાટક અને નવીન-પ્રયોગમય કાવ્યરંગી નાટકના કસબભેદની ખૂબી ખામી વધાર્યું અવગત થઈ જણાતી નથી, એટલે ગુજરાતીમાં કાવ્યનાટક સ્વરૂપસિદ્ધ તરીકે નહિ પણ શૈલીપ્રયોગ તરીકે આસનાવાસના પામી રહ્યું છે એટલું તત્કાલ ફક્ત મળી શકે.

આ પ્રાયોગિક અવસ્થામાં પ્રથમ પ્રસ્થાન તરીકે પ્રથમ ઉદ્દેશ કરવાનો રહેશે ઉમારાંકર જોષીના ‘પ્રાચીના’ (૧૯૪૪) નો. પાત્ર પ્રસંગ ધૌરણિક હોવા છતાં, તદ્વત ભાવના-સૃષ્ટિ વા વિચારશ્રોણીના અંતરંગ નિમિત્તે તેમ જ પદ્યનાટકના ભાષાકારને કારણે ‘પ્રાચીના’ અર્વાચીન રચિને વિશેષ તો અર્વાચીના તરીકે આકર્ષતી રહી છે.

કુળ કે જન્મ દ્વારા નહિ પરંતુ વ્યવહાર-આચરણ દ્વારા માનવીય ગૌરવ તથા પુરુષાર્થની ઉદાત્તતા માપવાનો આગ્રહ ધરાવતા તેમ જ પોતાના જીવન વિશે એવો આગ્રહ આચરી બતાવતા અને સમષ્ટિ હિત સમાવર્તું ઉગ્ર વ્યક્તિત્વ ધરાવતા કર્ણની કરુણા તેમ ઐદાર્ય, મુદ્દ અગ્નિના પુરુષાર્થની વિકૃતતા તથા દારુણતા દર્શાવી આપતાં કુંતી, ગાંધારી અને દ્રૌપદી જેવાં સૌ પાત્રોની પ્રગટ-અપ્રગટ મનોવ્યથા તથા સાંત્વના, ‘શુ’બધિત આત્મા’ કુળની કૃષ્ણ-સાહચર્યની ઝંખના અને સધા-ભક્તિથી પોતાની નિરાળી પ્રેમલીલા વિશેની ખુમારી જેવા અભિનવ ભાવવૈવિધ્ય દ્વારા પ્રાચીન પાત્રાલેખ વિશે કવિએ રુચિકર અર્વાચીનતા તેમ મૌલિક વિચારમાનાનો નિષ્પેષ ગોઠવવા સાથે તે તે પુરાણ-પાત્રના પિંડ વિશે સજીવ વ્યક્તિત્વ પ્રગટાવ્યું છે. જેમ ‘પાંત્રચિત્રણ’ વિશે

તેમ પ્રસંગનિરૂપણ અંગે પણ કવિ બુદ્ધિએ નવતર તથા રસદ્યોતક અર્થઘટન તારવવાનું તાકયું છે. 'બાલ-રાહુલ' માં તેઓ મહાભિનિષ્ક્રમણ જેવા સર્વોદાત્ત-ભવ્ય પ્રસંગવિશેષ અંગે જરા, વ્યાધિ, મૃત્યુ જેવાં પરંપરાગત-પ્રચલિત તેમ નાસ્તિવાચક મૂલ્યોની પ્રેરકતા નકારી, "વિશ્વવાત્સલ્યની દીક્ષા અપાવવામાં વત્સ રાહુલ નિમિત્ત બન્યો" એવો અર્થસૂચક તેમ આસ્તિવાચક કાવ્યધ્વનિ ગૂંથી આપે છે 'કામ દાન'ના અતિપ્રસિદ્ધ પ્રસંગ નિમિત્તે "રતિ મદનનાં અર્ધનારીશ્વરનો વિકાસોન્મુખ અંકુર" નિદેશી એ આત્મઐક્યની સર્વોદાત્ત કલ્પનાના પર્યાયરૂપે તેને કવિભાવે ધ્રિરદાવે છે. પ્રમાણમાં ઘણી જલ્પાતી રચના 'આશંકા' માં ક્યનરીતિની નવીનતા સાથે, પ્રેમના અનુભવક્ષેત્રે સંઘર્ષાવસ્થા પછી સહજસુલભ બની આવતા શ્રદ્ધાબળ વિશેના વિષયબીજની અર્ગભીરતા પ્રયોજાઈ છે. પ્રાચીન પાત્ર-પ્રસંગ વિશે સંક્રાંત કરાયેલી આવી અર્વાચીન ભાવમૃદિની સુસંગત તેમ સ્વવાહી અભિવ્યક્તિ માટે કાવ્યનાટકની અઘટન શૈલીરીતિ અપનાવાઈ છે- અને 'પ્રાચીના' ની અભ્યાસપાત્ર વિશેષતા હોય તો તે આ વિષયગભૂત વિચારબીજ વિશે રસમયતા પ્રગટાવનું કલોચિત નિરૂપણ.

પદ્યનાટકના સ્વરૂપ ખેડણ વિશે સફળ કવિને જે સુગમતા રહે છે તે કવિતાકલાની વ્યવહારુ આદીધૃટીથી અજ્ઞાત ગદ્ય નાટ્યકારને ભાગ્યે જ મળવાની. "મને લાગે છે કે, કાવ્યનાટક જે યથાર્થ રીતે ખેડવાનું હશે તો તે કવિતા વિશે કલમ અજમાવતા મુક્તિબાજ ગદ્યનાટ્યકારોને હાથે નહિ પરંતુ નાટક લખવાનું શીખતા કવિઓના હાથે ખેડશે"\* એવો સફળ કવિ નાટ્યકારનો વિવેચનમત પ્રસ્તુત ચર્ચાક્રમ અંગે સૂચક ગણાય તે સ્વાનુભવ તેમ નિષ્ણાતબુદ્ધિની બેવડી દષ્ટિએ. એ રીતે, ઉપાશંકરને તો ઊંઘિતકવિતા તેમ એકાંકીકસબ અંગે એકસરખી સિદ્ધિ સાંપડી હોઈ, પદ્યરૂપકના ખેડણ માટે તેઓ પૂરતા સુસજ્જ ગણાય.

'પ્રાચીના' ની રચનાઓ એકાંકી પદ્યરૂપક તરીકે પણ અવલોકાઈ છે અને સુરેખ વિષય-એકમ, સંક્ષિપ્ત કાલમાન તેમ જ નાટ્યોપકારક વસ્તુબીજ દ્વારા બહુધા એકાંકી-બંધની તાત્ત્વિક આવશ્યકતાઓ જળવાઈ આવી છે ખરી, છતાં એકાંકી-આવશ્યક વસ્તુ-તેનુની ગૂંથણી અને નાટ્યાર્થસાધકતાનો અનુપસ્થિતિ પણ વર્તાવાની-અને એ છેક અકારણ પણ નહિ ઠરે. પાત્રપ્રધાન રચનાઓમાં મર્યાદિત ક્ષેત્ર દરમિયાન નાટ્ય-સહજ પાત્રવિકાસ સધાય તો પણ ન-જેવો જ. પ્રસંગાગ્રિત રચનાઓમાં પણ અભિપ્રેત ભાવની કાવ્યાભિવ્યક્તિની અપેક્ષાએ નાટ્યશૈલી મોળા રહેતા આવે છે. વળી,

સંવાદબાનીની નાટ્યછટા સાથે વસ્તુસંધી જાળવવા વૃત્તાંતકથન કે નિવેદન-રજૂઆતનું કાવ્યાનુસંધાન પણ પ્રયોજનું છે. એટલે વિષયબીજતા રાા કાવ્યોપચારમાં નાટ્યસ્ફોટ તીવ્ર ઉત્કટ ન રહે એ સ્વાભાવિક ગણાય; છતાં પોતે પસંદ કરેલી સામગ્રીની મર્યાદામાં રહીને યલ્લ કવિએ ચાત્રલક્ષણ કે પ્રસંગરંગ રાંજિના ભાવોદ્વેગ નિમિત્તે નાટ્યમય અભિનેયાર્થ મોકા ઉપસાવી આપ્યા છે; એના સુવાંજ સફળ દૃષ્ટાંત તે કણ તેમજ કુબ્જાનું પાત્રચિત્રણ અને ‘રતિ મદનનું’, ખાસ કરીને ઉત્તરાર્ધ ભાગનું પ્રસંગ નિરૂપણ. આ માટેની કામગીરી સોંપાઈ છે પદ્યમય સંવાદબાનીને. ‘આશંકા’, ‘આધારી’ સિવાયની રચનાઓમાં, ભાવમયતાના વૈવિધ્ય મુજબ પાત્ર-પ્રસંગાનુસાર છંદ, ઠાળ કે લય સંબંધી બાની પ્રયોગની અજમાયશ થઈ જણાતી નથી. પ્રવાહી પદ્યની એકધારી એકવિધ લક્ષણ પણ ભાવાભિવ્યક્તિની નિતાંત નાટ્યમયતા અંગે રામુક અથે શૈલીબાધ ઠરથે કદાચ; તેા તેમાંની નાટ્યછટાની રસસુલભ કાવ્યાભિવ્યક્તિ ભાવિ પદ્ય નાટ્યકાર માટે પ્રેરક માર્ગદર્શક પણ ઠરવાની. કેમ કે, એકંદરે ‘પ્રાચીના’ ની પદ્યરીતિમા રૂપકની સાથે કાવ્યની ગુણવિશેષતાનો વિવેકી તેમ રસાકાશી સમન્વય શૈલી-સુલભ થયો છે. ભાવવાહી અને વિશુદ્ધ કવિતાનાં ઉમદાં લક્ષણો ‘પ્રાચીના’કાર કવિએ રૂપકબંધ વિશે અનાયાસ ઉતારી બતાવ્યાં છે. નાટ્યમય સંવાદબાની ઉપરાંત, પ્રશ્નોત્તર, પ્રગ્ઢ તથા પ્રચાંત વાતાવરણની ભાવનિષ્પત્તિમાં, બહુધા ઉદાત્ત મનોભાવ તથા પરમાર્થી વલણો ધરાવતાં પાત્રોના ચિત્રણમાં તેમજ કલ્પેશરહિત અને કલ્યાણકારી ભાવનાઓના પરોક્ષ ઉદ્દેશોદ્ધારમાં પણ સુંદર હૃદયસ્પર્શી કવિતા જ વાંચવા માલુવા મળી રહેવાની. પદ્યરૂપકોના વાયિક અભિનયની નાટ્યોચિત ભાવવાહિતા તથા કાવ્યમય સુશાલ્વતાને વાણીતેમ વાદનારસો પચાર વડે ‘આકાશવાણી’ના નવા માધ્યમ મારફત નાણી જેવાનો પુરુષાર્થ કરવામાં આવે તેા ‘પ્રાચીના’કારના પહેલ પ્રયાસનું વિશેષ ઊચિત પ્રસ્થાન મૂલ્ય આંકી શકાય.

આ ચર્ચા-ક્રમમાં બીજે ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે દુર્ગેશ શુક્લના ‘ઊર્મિનાટક’, ‘ઉર્વશી’ (૧૯૪૪) નો. ‘ઉર્વશીની કથા’માં કવિએ મુખ્યત્વે “કાવ્યોચિત તત્ત્વનું આકર્ષણ” અનુભવ્યું હોઈ, સ્નેહસંબંધના રાતિસાક્ષિત વિષયરોકમ નિમિત્તે પ્રણયીઓના પ્રથમ મિલનના, પ્રણયસહચારના તથા આખરી વિદાયના ત્રણ મુખ્ય પ્રસંગો દ્વારા ઊભરાતા ઊર્મિઉદ્ગારો જ ઠાલવ્યા છે જાણે. અંક વિભાજન, પાત્ર-આયોજન તથા સંવાદ લખાવટ વડે નાટકના બાહ્યકારનો સ્વીકાર કર્યો હોવા છતાં, સાગર કન્યા ઉર્વશી તથા મનુજપુત્ર પુરુરવાના પ્રણયસંબંધના સૂક્ષ્મ-સંઘર્ષમૂલક તત્ત્વને વા નાટ્યોપકાર વિષાદમૂલક અંતર્વસ્તુને કવિ નથી પામી શક્યા, નથી પ્રગટાવી શક્યા. પ્રણયી પાત્રોના ઊર્મિપૂર્ણ ભાવોદગાગેની અભિવ્યક્તિ અર્થે પદ્યના ઉપાદાન પેટે “છંદ પૃથ્વી અનાયાસે

આવી મળ્યો, અને વાણીને સરળ વાદન મળી ગયું.”\* પ્રમુખના ઉદ્ઘાસી કે કટુ ભાવોના પ્રલંબ ઉદ્ઘાસોમાં વા વૃત્તાંત કે વર્ણનમાં પૃથ્વી વૃત્ત દ્વારા કવ્યોદિત પ્રવાહિતા તથા લય જળવાઈ આવે છે, પરંતુ એથી જ કદાચ, અતિ ઊંમિશીલતા નિમિત્તે ‘કથા’-નો નાટ્યબંધ અસ્તવ્યસ્ત બનેલો જણાયે અને કવિ-અભિપ્રેત ‘અવનવીન વિચારમાળા’ અવ્યક્ત રહેવા બદલ આ શૈલી કારણ પણ વિચારવાનું ખરું. નાના ટૂંકા સંવાદોના અભિનયવાદી મોકા મળવા છતાં, પાત્રોચિત પ્રસંગાચિત નાટ્યછટ્ટા અંગે કલ્પમ-પ્રયોગની કવિલેખ પણ વતથિ નહિ એટલે, શુકલે નાટકના ઉપલક્ષ માળખામાં તલસાટ, મિલન તથા વિદાયના ઉત્કટ ભાવોની ઊંમિપ્રચુર પ્રમુખકવિતાનું કાવ્યચક્ર યોજ્યું છે એમ જ.

આ બંને કવિઓથી ઊઘટી રીતે, પ્રેમશંકર ભટ્ટ પોતાના ‘શ્રીમંગલ’ (૧૯૫૪) માં સંગ્રહની ‘પદ્યરૂપકો’ તરીકે ઓળખાવાયેલી રચનાઓમાં મુખ્યત્વે નૃત્યને અને તેના રસાનુપાન તરીકે ગીત સંગીતને પ્રાધાન્ય આપે છે. સૂત્રધાર, નર્તક નર્તિકાવૃંદ, ગાયકવૃંદ, પરિચારિકાવૃંદ તથા પ્રવક્તા જેવી સહજસુલભ યુક્તિ વડે કથાભાગની વૃત્તાંતપ્રધાન તેમ નૃત્યગીત સંગીતપ્રધાન રજૂઆત કે માવજત કરવાથી કવિ આગળ વધતા નહિ જણાય. એમાં કવિની વિષયભામત્રી વા વસ્તુ-એકમ વિશે નાટ્યમય મોકા કે ભાવસ્થાન છેક અનુપસ્થિત છે એમ નથી, પરંતુ નાટ્યભાવ અંગેની પ્રેમશંકરની પરખશક્તિ તેમ નિરૂપણરીતિની કેટલીક મર્યાદા પણ આમાં કારણભૂત કરવાની. છંદસ્થ રચનાઓમાં પ્રયોજાયેલો અનુષ્ટુપ ભાવવાહિતા બદલ ઉપકારક પદ્ય-ઉપાદાન બન્યું હોવા છતાં કંપના તેમ ઊંમિલતા સાથે સંકળાયેલી ભાવભૂમિકાની સામાન્યતા રસભાષક પણ નીવડવાની. અલબત્ત, કેટલાંક કર્ણમધુર નીવડે એવાં છટક ગીતોનું સ્વરસંકન કરી જેવા જેવું—કરી શખવા જેવું ખરું. તેમની વિશિષ્ટ સ્મરંજક માવજતને કારણે લગભગ તમામ રચનાઓના આયોજનમાં ગેયતા, દશ્યતા તેમ સુશ્રાવ્યતાના ગુણોનું આકર્ષણ જળવાઈ રહે છે. પરંતુ ‘પદ્યરૂપક’ ના વિશેષણને જણાતરા પણ સાર્ગ કરે એ રીતે પદ્યની ઉદાત્ત કાવ્યમયતા, કંપનાવેભવ, ભાવમાધુર્ય તેમ જ છંદવિવિધ અને રૂપકની અભિનેયાર્થ નાટ્યોપકારક ગુણવિશેષતાની અપેક્ષાએ એનું લખાણ પોત ફિસ્સું પડવાનું.

આ પરંપરામાં બીજા કવિ હસિત બુચ ‘સંગીત રૂપક સંગ્રહ’ રજૂ કરે છે તે ‘સૂર મંગલ’ (૧૯૫૮). એમાં જનુનાં વર્ણનકવ્યો જેવાં ‘ક્ષુદ્રાકવ્યો’ તથા પ્રસંગચિત્રો એવી વિભાગવારી ગોઠવાઈ છે, એટલે કથાભાગનું કયાંક ઓહુ સ્વીકારાયું હોવું છતાં

\* ‘ઘોંટક પ્રાસ્તાવિક’, પૃ. ૬.

કથા કહેવાનો કવિનો આશય વર્તતો નથી. વસ્તુતંતુની વૃત્તાંતાત્મક રજૂઆતને કારણે પાત્રોના વિવિધ પ્રબળ લાગણીભાવો, ચક્ર મોકા પર પછુ અવ્યક્ત રહેવાથી સાત્ત્વિક અભિનયની તક છિનવાઈ ગઈ કહેવાય. રૂપકના લક્ષણે પૂરતાં ન વિકસ્યાં હોય ત્યારે પારિભાષિક રીતે ‘ઉપરૂપક’ તરીકે ઓળખાતી “આવી કૃતિઓમાં રસના પરિતોષની સ્થિતિ નથી આવતી; ભાવ નિરૂપણની સપાટીએ જ રહે છે, ભાવો પણ ઘણું ખરું સંચારી જ હોય છે, સ્થાવી બનતા નથી.”\* ‘શ્રીમંગલ’ માં જેમ નૃત્ય તેમ ‘સૂરમંગલ’ માં સંગીત, કેન્દ્રસ્થ રહેતું આવે છે. વિષયબંધને વ્યક્ત કરતી સુગમ પદરચના તથા છાન્દસ કવિતા નિમિત્તે સહજસુલભ થયેલા હજવા કંઠસંગીત ઉપરાંત સૂરસૃષ્ટિની રસલક્ષી માવજત અર્થે હસિત બુચે વાદ્ય તેમ જ શાસ્ત્રીય સંગીતની અગત્ય સ્વીકારી, સભાન શૈલી-પ્રયોગની અજમાયશ કરી જણાય છે. વળી, પ્રસંગોપાત્ત લોકઢાંગો તથા છંદોની અર્થસાધકતાનો પણ લાભ લેવાયો છે સંગીતપ્રાચુર્ય તથા નૃત્યના સહ-આયોજન ઉપરાંત સહેતુંક પ્રકાશ વ્યવસ્થા, ઝીલુવટભરી દશ્ય-ગોઠવણ, વૈવિધ્યમય વેશ બુધા તેમ સંનિવેશ, પાત્રોની આવનજવન સાથે મેળ સાધતા નેપથ્યના સંઘગાનો કે વકતવ્યનું સંધિ-સાતત્ય તથા મર્યાદિત કાલમાનમાં આટોપાઈ રહેતી રૂપ રંગ સૂરની સંવાદી સૃષ્ટિ જેવી કેટલીક અવનવી વિશેષતાઓ છતાં આમાં ‘બંબે’ કે એવા કોઈ બંધ કે એવી બાધણી અંગે સૂઝ શૈલીની પરિપક્વતા કે સુનિશ્ચિતતા જડવાની નહિ. એટલું ખરું કે દશ્ય શ્રાવ્ય અસરકારકતા અંગે રસસંપન્ન જણની આવી રચનાઓની ખરી ખૂબી એ ભજવાયા વિના પૂરી કળાય નહિ, પરંતુ આવા કલાપ્રકારની સફળતા નિર્માણ-તંત્રના બહુવિધ વિભાગોની સહકારી દક્ષતા વિશે અવગબતી હોઈ આવી તખતા-રજૂઆત દુશ્કર સાહસ બની રહેવાનો સંભવ ખરો.

આ ઉપરાંત, રાજેન્દ્ર શાહ જેવા કાવ્યનિપુણ, સ્વીન્દ્ર ઠાકોર જેવા ગીતકાર, અવિનાશ વ્યાસ જેવા સંગીતકાર તથા શિરીય મહેતા જેવા નૃત્યરસિકના છૂટાછવાયા પ્રયાસો દ્વારા નાટકને કાવ્યરંગી વા કલાન્વિત વાદ્યા પહેરાવવાની કૌતુકમયતાનું એક નાનું વહેણ બંધાયું કહેવાય પણ આમાં મૂળ પદનાટકના આદર્શના ઓછાયા શોધવાનું ય બહુધા મુશ્કેલ પડવાનું લગભગ સઘળા શૈલી-આયાસ વિશે ચોચનીય ઊલ્લેખ સાથે છે તે ઉમદા કાવ્યમયતાની તેમ ઉદ્દાત્ત નાટ્યસમતાની તથા ઉભયના સ્વરૂપ શૈલીના સહ પ્રભુત્વની. ગુજરાતીમાં ગદ્ય નાટક હજુ પૂરેપૂરું પલ્લેટાયું જણાતું નથી અને કવિપ્રતિભા તો કયાંય રેલી ન હોય, એટલે નાટ્ય તેમ કાવ્યના તાણાવાણાના કસબવિશેષ દ્વારા વિશિષ્ટ રસલક્ષ્ય તાકતુ આ દુર્લભ કલાસ્વરૂપ ગુજરાતી શૈલીકારને કલમસિદ્ધ થયું ન હોય

તો તે છેક અકુદરતી નહિ છે તળપદી સૂઝ, ભૂમિજાત ક્વાર્સસ્કાશેની ઘેરણા કે તાત્કાલિક આવશ્યકતા અનુસાર થતા રહેવા આવા અખતરાઓમા નાટ્યેતર-કાવ્યેતર વળગણોથી દૃશ્ય શ્રાવ્ય કે મતોરંજક ખૂબીઓ ક્યાક ખીલી આવે છે તો ક્યાક કેવળ કાવ્યમયતાનો ભોજો પણ નીરસતાનું નિમિત્ત બને છે આવી ચિત્રવિચિત્રતામાં આદર્શ આભવાનું બન્યું નથી એમ તો સ્પષ્ટ કરી આપવાની જરૂર રહેશે નહિ, પરંતુ આમા કોઈ આશ્વાસ્પદ ભાત હિપસી આવે છે કે કેમ એવી વિગત તપાસ કરતી વેળા, ભવિષ્યના પ્રયોગકાર—એ પ્રતિભાસપન્ન હશે એવી અપેક્ષાએ—માટે લાંબા પદ્યનાટકના એકાંક વિશે માર્ગદર્શક અગુલિનિદેશ કરી આપનાર કવિ-એકાંકીકારના ‘પ્રાચીના’-પ્રયાસો આશ્વાસન બધાવી શકશે અને ભાવિ વિકાસની એ હેવાધારણ એ જ આ ટૂંકા પાતળા વહેણના વિલોકનનું કામ-સાધકય

---

## બાવીસ

## ભાષાંતર-રૂપાંતર

રાજકીય જય પરાજયની લાભી પંર પંરા તથા તજજન્ય વ્યાપક અનિશ્ચિતતાને કારણે અસ્તવ્યસ્ત તથા ધણી રીતે નિસ્તેજ—નિશ્ચેતન બની ચૂકેલી ગુજરાતની સારસ્વત પ્રવૃત્તિ વિશે નવો ઉન્મેષ નવી ચેતના પ્રગટે છે ઓગણીસમી મદીના ઉત્તતર્ધર્મા અને સાહિત્ય, શિક્ષણ તથા સરકાર વિશેના નિકટવર્તી પ્રત્યક્ષ અંગ્રેજી સપર્ક પછી. અલબત્ત, ખેડાયેલી ભાષા કે પરિપક્વ સાહિત્યસૂઝ અંગેની કેટલીક મર્યાદાઓ તથા એવી ઈતર તત્કાલ ભાષાઓને કારણે આરભ વર્ષોમા ટૂંકી વાર્તા, મવલકથા, નિબંધ તથા નાટક જેવાં છેક નવા—અપરિચિત ગદ્ય-સ્વરૂપોમા, અત્યુત્સાહ તેમ કૌતુકમયતા નિમિત્તે કેવળ અણધર અધકચરા મમૂના મળતા થાય છે પરંતુ અડુલોદયની આ કુનુહલવૃત્તિ તથા અભિવ્યક્તિ ઉત્ક્રાંત ભાષાતર પ્રવૃત્તિનું પણ પ્રેરણાકારણ બન્યું જણાય છે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિના આ ઉદ્દઘાટન તબક્કામા, જેમ મૌલિક પ્રવાસો વિશે તેમ અનુવાદપ્રવૃત્તિ વિશે પણ કથાથ, ઉત્કવળ તથા બિનકાબેલિયત અને ક'ઈક અંશે ખંત, નિષ્કા તથા આભ્યાસની ઊણપ આગળ તરી આવવાની, પરંતુ પ્રત્યેક ભાષા-સાહિત્ય તેમ જ સાહિત્ય સ્વરૂપના વિકાસક્રમમાં અનુવાદપ્રવૃત્તિની અગત્ય ઓછી અંકાઈ નથી આમેય નાટક જેવા કુરસાધ્ય છતાં લેખકપ્રિય પ્રકાર અંગે આ ભાષાતર-રૂપાંતર પ્રવૃત્તિ ક'ઈક રસપ્રદ ધોરણે ચાલતી રહી છે અને કથારેક ફગદાયી બનતી આવી છે ગુજરાતમાં તેા નાટક વિશે જાણે આવડત ઓછી અને આકર્ષણ ઓછું, એટલે આવા ભાષાંતર-પુ. પાઠનો ઉલ્લેખ વિશેષ સ્વાભાવિક ઠરવાનો.

આમા સૌપ્રથમ રસપ્રદ વિગત નોંધવાની રહેશે નાટ્યસાહિત્યના પ્રારભ અંગે આ વિષયાનુસંધાનમા 'પ્લુટોસ'ના દલપતરામે કરેલા ગુજરાતી રૂપાંતર 'લક્ષ્મીનાટક' (૧૮૫૦)નો સૌપ્રથમ ઉલ્લેખ કરવાનો થાય છે તે વ્યવસ્થિત નાટ્યલેખનના આરભ અંગે નહિ, પણ શરૂઆતના ગાળામાં જ નાટક અંગે લેખક સમુદ્ધ ગ્રીક નાટ્યસાહિત્ય પર-વેદષ્ટિ દોડાવે છે એ ઈતિહાસ હકીકત ખાતર. ગ્રીક કૃતિના અધકચરા તરજુમાથી નાટ્યવિષયક ભાષાંતરના મગજાયરણુ યથા બાદ લગભગ દેકઠ દસકા પછી વાસ આવે છે ક્લેન્ડ નાટ્યકારનો. મેલિયરના 'મૅક ડૉક્ટર' પરથી તેવાર કરાયેલા 'ભટ્ટનુ ભોપાળુ' (૧૮૬૭) દ્વારા નાટ્યરૂપાંતરનો કલ્યાણિત આદંશ રજૂ કરી, દલપતરામથી ઊલટું નવલરામ જાણે નાટ્યસાહિત્ય તેમ રૂપાંતર અંગે નિર્ણાયક વિકાસક્રમ સાધી આપે છે.



આ પ્રારંભિક અવસ્થામાં, ગ્રીક તરજુમાની સરખામણીમાં ક્રેન્ના નાટ્યરૂપાંતર સચિત્રોપ લોકભોગ્ય, નાટ્યશામ તથા તખ્તતાલાયક બન્યું હોઈ આજ પર્યંત મૌલિક નાટક જેવું આકર્ષણ ધરાવતું રહ્યું છે. આ બંને પરદેશી નાટકોની પ્રેરણા નિમિત્તે સમાજજીવનના હાસ્યરસિક નાટકના ખેડાણ અર્થે દિશાસંકેત રૂચવાયો એ વિગતનોંધ આ પ્રારંભ પ્રયાસનું મહત્ત્વનું તારણ. નાટ્યલેખનનો ઉત્સાહ પ્રવાહ એ કેડીએ ન વળ્યો એ હકીકતનો ફેર-ઉલ્લેખ પણ અહીં પ્રસ્તુત કરવાનો.

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની બીજી ઉલ્લેખનીય ઘટના તે અર્ધ ધધાદારી અને અર્ધ અવેતન રંગભૂમિ પ્રવૃત્તિનો ઉત્સાહી આરંભ. આ ઉદ્ભૂતિ હિંદી તથા પારગી ગુજરાતી જેવી મિશ્ર રંગભૂમિના અભિનય-ઉત્સાહીઓ પામે આ પ્રાસ્તાવિક નાટારંગો વેળા તૈયાર નાટકો તો ધાનાં હોય? એ રીતે, રંગભૂમિ તેમ અભિનયની કેટલીક આવશ્યકતા પોષે એવાં તેમને જોઈતા પ્રકારનાં નાટકો કે નાટકો તૈયાર કરી આપે એવા શીલ્પીકારની ખાટ પણ તેમને સાલ્યા વિના નહિ રહી હોય—કસબી કે સુનિશ્ચિત નાટ્યશીલ્પીનો તો મુંદો જ છેક અપ્રસ્તુત ગણાય આવી વિટંબણામાં અભિનય-ઉત્સુક પ્રસ્થાનકારો માટે ભાષાંતર દ્વારા ભૂખ ભાગવાનો કીમિયો અનિવાર્ય આવશ્યકતા બની હોવી જોઈએ નાટ્યયોજના પદસંચાર સાથે ચેકરિપયરના આગમનનાં વધામણા ન થાય તો એ પૂર્વ-રંગના પરિક્રામ નકામા છે. — અને શું રંગભૂમિરસિયા માટે કે શું સાહિત્યરસિક માટે, ચેકરિપયર એટલે નાટ્યરસની મુખ્ય ગંગોત્રી પરંતુ એમાંથી વહી આવતાં પ્રેરણાસ્ત્રોત હોજાઈ હોજાઈને ઘણી વાર અણગમતા-અરુચિકર પણ બની રહે છે — એ વહેણ-હોજાવામાં મુખ્ય હિસ્સો હોય છે પ્રદેશ ભાષાના ‘ભગીરથો’ની સર્જન-ચેતના પામવા ઝીલવાની અશક્તિનો જેમ અન્યત્ર તેમ ગુજરાતમાં પણ, ચેકરિપયરનાં નામી નાટકોના મુક્ત અનુવાદોની જોસભેર પ્રવૃત્તિમાં એ નાટ્યસ્વામીની ઘણી કૃતિઓનાં કથાનક, વસ્તુબંધ તેમ જ નાટ્યાકર્ષક વિલમણ પાત્ર પ્રસંગનો ઉત્તરોત્તર એવો અવિવેકી નીચોડ અને એવો રસવિકૃત ફાલ ઊતરે છે કે, વિદ્યાપીઠોના શિક્ષણ નિમિત્તે વિદ્યા-વ્યાસંગ તથા સ્વાધ્યાયની કીમતી સાહિત્ય સામગ્રી બનતા અને ઉપડક તરજુમા દ્વારા તખ્ત તરજુમાની રંગભૂમિ સામગ્રીનું તત્કાલ નિમિત્ત સાચવતા ચેકરિપયર વચ્ચે પદાર્થ પડછાયા જેવો રસલક્ષી તફાવત વર્તાવા લાગે છે. આ સર્વસામાન્ય છાપ સોદાહરણ ટાંકી શકાય એવી પૂરતી સામગ્રી પણ આ રંગભૂમિઘેલા વર્ગે પાછળ રહેવા દીધી જણાતી નથી! ખાસ ભજવવા નિમિત્તે જ લખાતા, ચેકરિપયરનાં સંખ્યાબંધ વેશાંતરોની હસ્તપ્રત જવલ્લે પ્રગટ થતી, નાટક ભજવવા કરતાં પ્રગટ કરવાનું સાદસ વિશેષ દુષ્કર ગણાયું હશે! અથવા નાટક એટલે રંગભૂમિસિદ્ધ કે ભજવવાતી રચના એવા

એકપક્ષી મતાગ્રહ નીચે કદાચ નાટ્યપ્રકાશનની અગત્ય પસુ નહિ વસી હોય; એટલે ભજવાતાં નાટક છપાવવાની પરંપરા પ્રારંભથી જ પૂરી દૃઢ થઈ જણાયે નહિ. વળી, આ ભાષાંતર-ઉદ્દમના પુરાવારૂપ ઉપલબ્ધ અસ્તવ્યસ્ત પ્રકાશિત સામગ્રીના આધારે પણ આ લાંબા ગાળા દરમિયાન શેક્સ્પિયરનાં નાટકોનાં વેશાંતર-રૂપાંતર કેટલાં થયાં કેવાં થયાં તેનું પ્રકરણોં જોવા પરિચ્છેદમાં વિવરણ કરવું એ જ દુસ્સાહસ ગણાય ; એ માટે પ્રકરણબદ્ધ નિબંધનો પુરુષાર્થ ખેડવો પડે\*. પરંતુ સંક્ષેપમાં એટલું તારણ આવશ્ય આપી શકાય કે, મુખ્યત્વે અભિનય લેંચ નિમિત્તે આરંભાયેલી અને ઉત્તરોત્તર પ્રેક્ષક આસપાસ કેન્દ્રિત થતી આવતી આ રંગભૂમિપ્રવૃત્તિએ 'શેક્સ્પિયરની' કેવળ પરોક્ષ અસર ઝીલી અને તે પણ ન જોવી. આ રંગભૂમિ માટે માટે ભાગે 'વ્યયેસાયી' ધારણે કંલમ કામ કરતા 'કવિ' - 'મુનશી' વર્ગે, શેક્સ્પિયરે જાતે ઉછીનાં લઈ બહેલાવેલાં કથાનકો, નાટ્યતત્ત્વસભર વસ્તુએકમ, ભાવપૂર્ણ અને 'અભિનય-અનુકૂળ નાટ્યમોકો' તેમ જ કેટલીક દશ્ય અસરકારકતાનો રંગભૂમિ-આવૃત્તિ વેળા ખચિત અને તત્તાંત લાભ ઉઠાવ્યો—એમની એ દષ્ટિ સારી વિકસી કંહેવાય ; પરંતુ માનવમનનો પ્રક્ષોભક ભાવસ્થિતિ, સંઘર્ષમૂલક આચર્યો તથા દર્દ દ્વિવામય ઉદ્દગારો કવ્યમય નાટ્યછટા-પૂર્વક રસવાહી બાનીમાં શબ્દબદ્ધ કરવાની અદ્વિતીય શેક્સ્પિયર શૈલીની અસરકારક ખૂબીઓથી ગુજરાતી રંગભૂમિ, વ્યવમાધીઓની અણુઆવડત, નિષ્કાળજી તથા ઉત્સાહ-શૂન્યતા તેમ જ કંઈક ઇરાદાપૂર્વકની આવગણનાને કારણે છેક વંચિત રહી ગઈ. તેમ છતાં ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના ધડતર—વિકાસ અંગે શેક્સ્પિયર નાટકોના ફાળો સ્વયં નહિ ગણાય, એટલા માટે કે, નાટ્યસ્વરૂપ વિષેની બિન-જાણકારીના ગાળામાં આ સિદ્ધ-હસ્ત કવિ-નાટ્યકારનાં 'શેમાન્સ', હાસ્વરસિક, કુદરતમૂલક તેમ ઐતિહાસિક જેવાં એકમેકથી નિરાળાં નાટકો દ્વારા મંગળાચરણના ટાણે જ તૈયાર તથા બહુવિધ નાટ્ય સૃષ્ટિ, નાટ્યોપકારક રસસામગ્રી, નાટ્યાર્થસાધક વસ્તુસંકલનની દષ્ટિ તથા દશ્યસમતા તેમજ ભાવાભિવ્યક્તિ બહેલાવવાની યથોદી હાથવગી બની આવી.

રંગભૂમિની અધેશાએ સાહિત્યશોખીન-આભ્યાસી વર્ગમાં શેક્સ્પિયરનાં નાટકોનો આસ્વાદ વિશેષ રસસંતર્પક તેમ પ્રેરક ફળદાયી નીવડે એ સ્વાભાવિક ગણાય, 'પરંતુ વ્યાસંગ કે વિદ્યાશોખ નિમિત્તે પણ શેક્સ્પિયરનું એકાદ નાટક ગુજરાતીમાં સદગ-

\* જુઓ : ડૉ. આર. કે. શાહિક કૃત 'ધ ઈન્ડિયન વિથેટર' (૧૯૩૩)નાં પ્રકરણ ૩થી ૧૦ની પ્રસ્તુત વિષય સંબંધી વિગતવર્તી આ ઉપરોક્ત પરિચ્છેદ 'ક' (પૃ. ૨૭૦-૨૭૮) માં શેક્સ્પિયરના રસવૈવિધ્ય દાખવતાં ૨૯ જેટલા નાટકોનાં ભારતીય ભાષામાં ઉતારાયેલાં રંગભૂમિરૂપાંતરો અને તરજુમાની યાદી પણ જોવી.

શેકસ્પિયર-અનુવાદ વિશે જોવા મળતી ઊલટ-ચીવટ બદલ આ દશકો જ કદાચ અગત્યનો કહેવાય. આપાભાઈ મોનીભાઈ પટેલના આ ગ્રાંથના બે ગુજરાતી રૂપાંતરો પરિશ્રમ પણ સરખા મહત્વનો ગણાય, જેકે પદ્ધતિ વિશેનો તફાવત ખૂબ સ્પષ્ટ છે. શેકસ્પિયરના ગુજરાતી ભાષાંતરની અછત જાતે તેમના પ્રયાગ માટેનું પ્રેરણા નિમિત્ત બની આવે છે એ પણ સૂચક ખરું. ‘મેકમેથ’ન રૂપાંતર ‘તાડવનૃત્ય’ (૧૯૪૭)માં વાચકની આત્મીયતા-રસધીનતા ખાતર ભારતવર્ષના ઇતિહાસ તથા સંસ્કૃતિને પરિચિત સ્થળ તેમ નામ \* જોડવી, તદર્થે વિસંગત લાગતી ઉક્તિઓ વિદ્યુત સાતત્ય ખાતર ફેરફાર યોજાયા છે. વળી, નાટ્યસ્વરૂપ તથા શેકસ્પિયર અને મકમેથ † એમ ઝર્તા કૃતિ વિશેની વિસ્તૃત માહિતી આપતી ‘પ્રવેશિકા’ શેકસ્પિયરના સંશોધિત સંપાદનોની અવશ્યકતા-અગત્ય પણ સમયસર સમજાવી શકે છે એ નિમિત્તે ઉપડક રૂપાંતરપ્રવૃત્તિ વિશે અભ્યાસની પરિશ્રમ ભળ્યાનું પણ નોંધવાનું થશે એક વિગતપૂર્ણ અને વ્યવસ્થિત વચ્ચાતર તરીકે ઉપયોગી કરવા છતાં, સ્વગતોક્તિ તેમ સુદીર્ઘ/સવાદોના ભાવરૂપાંતરની કૃત્રિમતા તથા કાવ્યમયતાની વિકૃતિની કેટલીક શીલીગત આધા ખાર કરવામા આને પણ ખાસી મુરકેલી પડી જણાયે. ‘એઝ યુ લાઈડ ઈટ’ની તેમના બીજા ગુજરાતી રૂપાંતર ‘મનન સ્થિતિ’ (૧૯૪૮)મા ગુજરાતીકરણની આવી એક અનિવાર્ય મર્યાદાનો અનુભવસહજ ઉ-લેખ પણ મળી રહે છે. ‘શેકસ્પિયર કે એવો જ બીજો કવિ પૂર્ણત ભાષાંતરમા તો અવતાર ન જ લે એ સમજી શકાય એમ છે, છતાં એની વિભૂતિ અને અંશ જરૂર અવતાર લઈ શકે’ ‡ આમ, શેકસ્પિયરની નાટ્યચરિત્ર તેમ શીલી વિશે, આસ્વાદ કૅળવવા અંગે તથા શેકસ્પિયરને જાહેમતેપૂર્વક ગુજરાતીભાષા બનાવવાનો અગુહિનિર્દેશ કરવા અંગે, આ ‘અથાવતાર’ના પશ્ચિમની બેવડી સાર્થકતા સ્વયસ્પદ બની રહેવાની

આ સિવાયના કેટલાક છૂટક પ્રાસંગિક પણ, વિગત-નોંધ લેવી રહી કેથવ ઉ. ધ્રુવે ૧૯૨૦ના અરસામા ‘જુલિયસ, સિઝર’ના અમુક છૂટા દરશોમાં વનવેલીની આધારસ્પદ અભિમાયક કરી જેઈ અવખત ‘બ્લેન્ક વરી’ની શીલી ખૂબી સર કરનાગ રો મહત્વામસી પ્રયાસન કર્યો છતા શેકસ્પિયરની રમનમુદ્ધ ભાવસુદ્ધિનો ગુજરાતીમા મધ્યાવતાર પ્રયોજવા ની મથામલ તરીકે એ બાની પ્રયોગ રસપ્રદ ગણાય વળી, સમતારામણ પાઠકને આ ‘બંધ’ ગમી જવાથી તેમણે શેકસ્પિયરના પોતાના છૂટક તરજુમામા વનવેલીની નિરૂપણરીતિ ચકાસી

\* જેમ કે, મેકમેથ માટે કુલાણ તથા ડકન માટે હર્ષવદન

‡ જુઓ અં ૨, પ્ર ૧

† રમણલાલ વ દેમાઈ, બે બોલ પૃ ૧૧.

જેવાનું તાકયું. 'ભાગમાં મિલન'\* તથા 'ચિર માસનો-મુકદ્દમો'† નામનાં બે યુદ્ધો 'દશમોના' તરજુમા, 'બેન્ક વર્સ'ના પાઠમાં અમુક પ્રકારની ભાવ-કોટી જે ખૂબીથી ઊપમી આવે છે તે ખૂબી માટે વનવેલીને અજમાવવાના શૈલી પ્રયોગ તરીકે માર્ગદર્શક તેમ મહત્વના ઠરથો.

સર્વાંશે જોતાં ચેકસ્પિયરનાં નાટકો અંગે બે આત્મીય પરિસ્થિતિ પ્રવર્તી કહેવાય. એક પક્ષે યોગ્ય મનગમતાં મુક્ત 'ગભૂમિ રૂપાંતરો' વિશે અવિવેકી અનુન્યાસ અને બીજા પક્ષે શિષ્ટ, સાહિત્યરસિક, પ્રમાણભૂત અનુવાદ વિશે ઉદાસીનતા. આવા વિચિત્ર ધ્રુવાંતર વલણને કારણે ગુજરાતી નાટક પરત્વે ચેકસ્પિયરની જોઈતી અસર જિલ્લાઈ જણાશે નહિ—વિકાસનું એક તાત્કાલિક ટાણું વેડફાઈ ગયું એમ જ. જોકે, ચેકસ્પિયર વિશે ક્યારેય મોડુ થયું નહિ કહેવાય. ગુજરાતીમાં 'બેન્ક વર્સ' જેવું છંદોરૂપ પ્રયોજવાના અખતરાની સતત મથામણ થતી રહે અને તેની નાટ્યરસ કાવ્યમયતા શક્ય તેટલી જાળવી ઊપમાયો ચેકસ્પિયરના નાટકોના સંશોધિત-સંપાદિત અને અધિકૃત અનુવાદો માટે ઊલટજેર પુરુષાર્થ ખેડવામાં આવે તો નાટ્યસ્વરૂપ તેમ શૈલી અને નાટ્યરુચિની કેળવણી માટેની મત્વચીઘ મામગ્રી અંગે લાંબા સમયથી વર્તતી અગત્યની ખોટ પૂરાવાનું બની આવે. માતૃભાષા દ્વારા શિલ્પપરીક્ષણની નીતિમા અનુ-સંધાનમાં હવે પછી આવા સંશોધન-પરિક્રમ તેમ સર્જનાત્મક પુરુષાર્થનું મહત્વ બેવડાવાનું એ પણ નક્કી.

આ 'બ' કાળમાં ગુજરાતીમાં રંગભૂમિએ વિશેષ લાભ ઉઠાવ્યો ચેકસ્પિયરનાં નાટકોનો, એટલે કે તેનાં તૈયાર કથાનકો અને વસ્તુમંથનો. આથી ઊલટ, ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય વિશે મુખ્ય પ્રભાવ વર્તાય છે સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શ તેમ શૈલીનો. સંસ્કૃત નાટક પરત્વેના આદર-અનુશાંગ તેમ જ કાવિદાસ તથા નાટકો વિશે રમ્ય ઠંઠેલા 'શાર્દૂતલ' અંગેના આકર્ષણના પ્રા 'ભનો સૂચક આવિધાર થાય છે 'અભિજ્ઞાન શકુન્તલ' (૧૮૬૭)થી<sup>૧</sup>. એ જ વર્ષે એટલું વહેતું ભટ્ટ નારાયણનું 'વૈભીસંહાર'<sup>૨</sup> પણ ગુજરાતીમાં અનુવાદ થઈ આવે છે. આમ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ-આરંભથી માંડીને લગભગ ત્રણેક દશકામાં ત ગુજરાતીમાં સંખ્યાબંધ તેમ અનેકવિધ સંસ્કૃત નાટકોના સારાનરમા અનુવાદોનો ફાવ ઊતરતો રહે છે. આમાં પણ કેવળ 'કતા' બની બેસવાની લલચામણી ઊંઘથી થતા રહેલા

\* 'શેખીઓ જુલિયેટ', અ. ૨, પ્ર. ૨.

† 'મર્ચન્ટ ઓફ વેનિસ', અ. ૪, પ્ર. ૧.

['કુલાંગાર અને બીજી કૃતિઓ' (૧૯૫૯)માં બંને અંગૃહિત થઈ છે].

૧ જવેરીયાલ ઉમિયાશકર ગાથિક

૨ સુમેશ્વર ભા. સાયી.

તરજુમાની નિરર્થકતા-નિર્માલ્યતા નિમિત્તે નાટકના સત્વશીલ વિકાસના શુભાશય—સુયોગ જળવાવાનું નથી બન્યું. આ ગતાનુગતિક બનવા લાગતા પ્રવાહમાં રસુછોડભાઈ ઉદયરામ દવે,<sup>૧</sup> મણિલાલ નળુભાઈ દ્વિવેદી,<sup>૨</sup> બાલારામ ઉલ્લાસરામ કંઠારિયા<sup>૩</sup> તથા કીલાભાઈ ધ. ભટ્ટ<sup>૪</sup>ના નામ અપવાદરૂપ ગણાય. એટલા માટે નહિ કે નેમના પ્રયાસો છેક ખોંભીરહિત છે, પરંતુ એન્ય વેક-ઉતાર તરજુમાની સરખામણીએ આ અનુવાદોની ભાંષો તેમ કાવતામાં સાહિત્યિક રચિ જળવાતી આવે છે. કૃતિ અગત્યની દૃષ્ટિએ મણિભાઈનો ‘ઉત્તરરામચરિત’નો તથા બા. ઉ. કંઠારિયાનો ‘મૃચ્છકટિક’નો અનુવાદ વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે.

ધીસમી સદીના પ્રારંભ પછી આ પ્રવૃત્તિ વિશે ‘ઈક સુધારો નોંધાયો કહેવાય. દલપતરામ પ્રાણજીવન ખખ્ખરના ‘અભિજ્ઞાન શકન્તલા નાટક’ (૧૯૦૧)માં કાલિદાસનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર, ઈન્દિયાસ, નાટ્યવિચાર, અવલોકન, ટિપ્પણની વિગતસભર અભ્યાસ-સામગ્રી જોડવામાં આવી છે—એમ અનુવાદક કાર્ય વિશે ખંત તથા પરિશ્રમના આવશ્યક ગુણોનો ઉમેરો થતો આવે છે, જે કે નાટકના અનુવાદમાં રસલક્ષ્ય અચૂક પાર પડવાનું નહિ જણાય.

અભ્યાસની નિષ્ઠા તથા સંશોધકની ચીવટ બદલ કેશવલાલ હ. ધ્રુવના અનુવાદો આ પ્રવાહગત ક્ષેત્રપ્રવૃત્તિમાં મૌલિક ભાત પાડે છે જાણે. વિદ્વદ્વર્ગમાં તાત્કાલિક સારી નામના પામેલા અને મદ્દગત સંશોધિત સામગ્રી બદલ આજે પણ ઉપકરક જણાતા તેમના અનુવાદોમાં કૃતિ વૈવિધ્ય જળવાનું એ પણ ગતાનુગતિકતાથી અજગું પડતું અને નિજ રસ રુચિ દાખવતું લક્ષણ કહેવાય. ‘વિક્રમોવર્ચીય’ (૧૯૦૬), ‘મુદ્રરાસસ’ (કિવા ‘મ્હોરે મ્હાત’) (૧૯૦૮), નિધ્ય વનની કમ્પકાપ્રિયદર્શના’ (૧૯૧૫), ‘સાયુંસ્વપ્ન’ (૧૯૧૬), ‘મેજની મુદ્રિકા’ (૧૯૧૮) (૧૯૨૦) તથા ‘પ્રતિમા’ (૧૯૨૮) જેવા બહુવિધ પાઠ્યાનુવાદમાં સંખ્યા જળવાય છે તે પણ જાણે પહેલી જ વાર. કર્તા તેમ કૃતિ વિશે માહિતીપૂર્ણ નાટકનું શાસ્ત્રશુદ્ધ વિવેચન, વિવિધ તથા ચર્ચસ્પદ પાઠાંતરોની વિવેકી તુલના, ટીપ્પણ, ગ્રામપૂર્વક તેવાર કરેલી આધકૃત આખરી વાચના, સામાન્ય તેમ શિષ્યાઈ બનતાં ટિપ્પણ-પરિશિષ્ટ જેવી ઝીલવટભરી અઢળક અભ્યાસ સામગ્રી

૧ ‘વિક્રમોવર્ચીય-નોટક’ તથા ‘માલવિકાગ્નિમિત્ર’ (૧૮૭૦).

૨ ‘માલતીમાધવ’ (૧૮૮૦) તથા ‘ઉત્તરરામચરિત’ (૧૮૮૩).

૩ ‘ચંદ્રાવલિ’ (૧૮૮૨), ‘મૃચ્છકટિક’ (૧૮૮૩) તથા ‘કપૂરમંજ’

૪ ‘વિધીરીયસી પાર્વતીપરિમુખ નાટ્યકમ્’ (૧૮૯૧) તથા ‘

લઈ તેમણે અનુવાદકાર્ય વિશે અનુકરણીય આદર્શ બેસાડ્યો. અલબત્ત પાડિન્ય તેમના વિદ્વદ્-બુદ્ધિ સાથે રસલક્ષિતાનો આદર્શ યોગ્ય એમાં સિદ્ધ થયો નહિ જણાય-એક જ પુરુષાર્થ વિશે બધી અપેક્ષાઓ સિદ્ધ થાય એવું બને પણ જવલ્લે જ. એટલે ધ્રુવના ચચીસીના અનુવાદ-ઉદ્યમમાં અનુવાદ કલા સાંગોપાંગ સિદ્ધ ભલે ન થઈ, પંતુ આ શિષ્ટ સુવાચ્ય રચનાઓ દ્વારા વિદ્યાર્થીવર્ગની અભ્યાસભૂખ સંતોષાઈ અને સાહિત્યરસિકો 'સંસ્કૃત નાટક માણતા થયા એ પણ કીમની કામગીરી કહેવાય.

કેશવલાલ ધ્રુવે કાલિદાસની અપેક્ષાએ ભાસ, હર્ષ, વિશાખદત્ત તથા શૂદ્રક, જૈવા, પ્રમાણમાં ઓછા જણીતા નાટ્યકારો અને તેમની કૃતિઓ અંગે વિશેષ રસ કામ દાખવ્યા, જ્યારે અન્ય અનુવાદકો ઉમળકો વરસાવે છે કાલિદાસના વિશ્વવખ્યાત 'અભિજ્ઞાન શાકુંતલ' ઉપર. 'સંસ્કૃત નાટકનું લાગણું ગુજરાતી મધ્યે ભાષાંતર કરવામાં પ્રથમ પત્ન' તે જવેરીલાલ ઉમિયાશંકર પાશિકનો પાઠ્યાનુવાદ 'અભિજ્ઞાન શકુંતલા' (૧૮૬૭) અને નર્મદનું 'સાર શાકુંતલ' (૧૮૮૧) તે આ ઉત્તમ પ્રેક્ષણીય નાટકની પ્રથમ 'ગાવૃત્તિ' પોતાના સ્વભાવ મુજબ, કાલિદાસને રંગભૂમિ પર પહોંચાડવામાં નર્મદે પહેલનો જથ્થાપટ્ટો પરંતુ ઉતાવળમાં એ મનોરમ નાટકના તખતા રૂપાંતરમાં વિકૃતિઓ પણ ધણી દાખલ થવા દીધી. 'રંગભૂમિ-રજૂઆત વેળા ધંધાર્થીઓના હાથે જેમ ચેકરિપરની તેમ કાલિદાસની પણ ઓછીવત્તી આવદયા થતી ખરી એમ કહી શકાય. 'શાકુંતલ'ના બીજા બે રંગાવતારનો ઉલ્લેખ પણ અહીં પ્રસ્તુત કર્યો. દૂલચંદભાઈ શાહના 'મુદ્રા પ્રતાપ'માં તખતાવાચકી તથા સાહિત્યલક્ષમતાની સમન્વયી સૂબ-શૈલીનો પ્રમાણમાં રુચિકર મેળ જોઈવાયો છે. ગુજરાતી શ્લોકાનુવાદ તથા સંવાદ-લખાવટ વિશે મૂળના કાવ્યસ્વાદમી મોળપ તેા અવરથ વતણે પરંતુ વ્યવસાયી શૈલીની મનોરંજક અરાજકતાના વ્યાપક પ્રવાહમાં સંસ્કૃતની શિષ્ટ રસિકતા શક્ય વફાદારીપૂર્વક લોકભોગ્ય બનાવવાની મથામણ અંગે આ એક લાક્ષણિક અને માર્ગદર્શક દષ્ટાંત ગણાય.

મુખ્યત્વે 'કન્યાવિદાય'ના પ્રસંગવિશેષને નજરમાં રાખી તેવાર કરાયેલ પદ્યાનુવાદ 'શકુંતલા' (૧૯૫૧)માં ચન્દ્રવદન મહેતાએ કાલિદાસની કાવ્યશૈલીની દુર્લભ ખુબીઓ કલમસિદ્ધ કરવાનું નથી તાકયું. ઊલટું, "અંધરો કાલિદાસ સરળ બનાવવા માટેભાગે કૃતિને ટૂંકાવી છે...વિદ્યાર્થીઓને કાલિદાસની લગની લાગે અને ભવિષ્યમાં એનું આખું લખાણ વાંચવાની જિજ્ઞાસા જાગે એ હેતુથી આ રચના કંઈક ટંબળી તેમ જ ભજવવા યોગ્ય બનાવી છે," "વળી, સંગીતપ્રધાન નાટકો પ્રત્યે લોકોનો આદરભાવ વધતો જાય

તરજુમની નિરર્થકતા-નિર્મલ્લિપ્તતા નિમિત્તે નાટકના સંવશીલ વિકાસના શુભાશય—સુયોગ જળવાવાનું નથી બન્યું. આ ગતાનુગતિક બનવા લાગતા પ્રવાહમાં રસુછોડભાઈ ઉદયરામ દવે,<sup>૧</sup> મલિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી,<sup>૨</sup> બાલારામ ઉલ્લાસરામ કંઘારિયા<sup>૩</sup> તથા કીલાભાઈ ઘ. ભટ્ટ<sup>૪</sup>ના નામ અપવાદરૂપ ગણાય; એટલા માટે નહિ કે નેમના પ્રયાસો છેક ખાંભીરહિત છે, પરંતુ અન્ય વેક ઉતાર તરજુમની સરખામણીએ આ અનુવાદોની ભાંપો તેમ કાવતામાં સાહિત્યિક રચિ જળવાતી આવે છે. કૃતિ-અગત્યની દૃષ્ટિએ મલિલાઈનો ‘ઉત્તરરામચરિત’નો તથા બા. ઉ. કંઘારિયાનો ‘મુચ્છકટિક’નો અનુવાદ વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે.

વીસમી સદીના પ્રારંભ પછી આ પ્રવૃત્તિ વિશે ‘ઈક સુધારો નોંધાયો કહેવાય. દલપતરામ પ્રાણજીવન અખ્ખરના ‘અભિજ્ઞાન શકન્તલા નાટક’ (૧૯૦૧)માં કાલિદાસનું સંક્ષિપ્ત જીવનચરિત્ર, ઇતિહાસ, નાટ્યવિચાર, અવલોકન, ટિપ્પણની વિગતસભર અભ્યાસ-સામગ્રી જોડવામાં આવી છે—એમ અનુવાદક કાર્ય વિશે ખંત તથા પરિક્રામના આવશ્યક ગુણોનો ઉમેરો થતો આવે છે, જે કે નાટકના અનુવાદમાં રસલક્ષ્ય અચૂક પાર પડ્યાનું નહિ જણાય.

અભ્યાસની નિષ્ઠા તથા સંશોધકની ચીવટ બદલ કેશવલાલ હ. ધ્રુવના અનુવાદો આ પ્રવાહગત કવચપ્રવૃત્તિમાં મૌલિક ભાત પાડે છે જાણે વિદ્વદ્વર્ગમાં તાત્કાલિક સારી નામના પામેલા અને તદ્દગત સંશોધિત સામગ્રી બદલ આજે પણ ઉપકારક જણાતા તેમના અનુવાદોમાં કૃતિ વૈવિધ્ય જળવાયું એ પણ ગતાનુગતિકતાથી અજગું પડતું અને નિજી રસ રુચિ દાખવતું લક્ષણ કહેવાય. ‘વિક્રમોવશીય’ (૧૯૦૬), ‘મુદ્રારાક્ષસ’ (કિવા ‘મ્યોરે મ્હાત’) (૧૯૦૮), વિધ્ય વનની કમ્પકાપ્રિયદર્શના’ (૧૯૧૫), ‘સાચું સ્વપ્ન’ (૧૯૧૬), ‘મેળની મુદ્રિકા’ (૧૯૧૮), ‘મધ્યમ’, (૧૯૨૦) તથા ‘પ્રતિમા’ (૧૯૨૮) જેવા બહુવિધ પાઠ્યાનુવાદમાં સંખ્યા સાથે ગુણવત્તા જળવાય છે તે પણ જાણે પહેલી જ વાર કર્તા તેમ કૃતિ વિશે માહિતીપૂર્ણ અભ્યાસ નિર્બંધ, નાટકનું શાસ્ત્રશુદ્ધ વિવેચન, વિવિધ તથા ચર્ચાસ્પદ પાઠાંતરોની વિવેકી નુજના, તારણરૂપ પાદ-ટીપ, શ્રમપૂર્વક તેવાર કરેલી આંધકૃત આખરી વાચના, સામાન્ય તેમ શિષ્યાર્થી વાચકને ઉપકારક

૨ ‘માલતીમાધવ’ (૧૮૮૦) તથા ‘ઉત્તરરામચરિત્ર’ (૧૮૮૩).

૩ ‘ચંદ્રાવલિ’ (૧૮૮૨), ‘મુચ્છકટિક’ (૧૮૮૩) તથા ‘કર્પૂરમંજરી’ (૧૮૮૭).

૪ ‘વિધેયીયસી પાર્વતીપરિણય નાટ્યકમ્’ (૧૮૯૧) તથા ‘વિક્રમોવશીય’ (૧૮૯૮).

લઈ તેમણે અનુવાદકાર્ય વિશે અનુકરણીય આદર્શ બેસાડ્યો. અવગત પાંડિત્ય તેમ વિદ્વદ્-બુદ્ધિ સાથે રસધારિતાનો આદર્શ યોગ એમાં સિદ્ધ થયો નહિ જાણાય—એક જ પુરુષાર્થ વિશે બધી અપેક્ષાઓ સિદ્ધ થાય એવું બને પણ જ્ય-લે જ એટલે ધ્રુવના પરીમીના અનુવાદ ઉદ્યમમાં અનુવાદ કલા સામોર્પીય સિદ્ધ ભલે ન થઈ, પણ આ શિષ્ટ સુવાચ્ય રચનાઓ દ્વારા વિદ્યાર્થીવર્ગની અભ્યાસભૂખ સતોષાઈ અને સાહિત્યરસિકો સસ્કૃત નોટક માણતા થયા એ પણ કીમતી કામગીરી કહેવાય.

કેશવલાલ ધ્રુવે કાલિદાસની અપેક્ષાએ ભાસ, હર્ષ, વિશાખદત્ત તથા શૂદ્રક જેવા, પ્રમાણમાં ઓછા જાણીતા નાટ્યકારો અને તેમની કૃતિઓ અંગે વિશેષ રસ ઝામ દાખવ્યા, જ્યારે અન્ય અનુવાદકો ઉમળકો વરસાવે છે કાલિદાસના વિશ્વખ્યાત ‘અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ’ ઉપર. ‘સસ્કૃત નાટકનું લાગણું ગુજરાતી મધ્યે ભાષાંતર કરવામાં પ્રથમ ધર્મ’ તે બહેરીલાલ ઉમિયાશકર યાશિકનો પાઠ્યાનુવાદ ‘અભિજ્ઞાન શકુન્તલા’ (૧૮૮૭) અને નર્મદનું ‘સાર શાકુન્તલ’ (૧૮૮૧) તે આ ઉત્તમ પ્રેક્ષણીય નાટકની પ્રથમ ગાવૃત્તિ. પોતાના સ્વભાવ મુજબ, કાલિદાસને રંગભૂમિ પર પહોંચાડવામાં નર્મદે પહેલનો જથ્થા ખાટયો પરંતુ ઉતાવળમાં એ મનોરમ નાટકના તખ્તા રૂપાંતરમાં વિકૃતિઓ પણ ઘણી દાખલ થવા દીધી. રંગભૂમિ રજૂઆત વેળા ધાર્વાર્ષીઓના હાથે જેમ થેકસ્પિયરની તેમ કાલિદાસની પણ ઓછીવત્તી અવદશા થતી ખરી એમ કહી શકાય ‘શાકુન્તલ’ના બીજા બે રંગાવતારનો ઉલ્લેખ પણ અહીં પ્રસ્તુત કર્યો. કૂલચંદભાઈ શાહના ‘મુદ્રા પ્રતાપ’ મા તખ્તાવાચકી તથા સાહિત્યસમતાની સમન્વયી સૂઝ શૈલીનો પ્રમાણમાં રૂચિકર મેળ ગણવાયો છે. ગુજરાતી શ્લોકાનુવાદ તથા સવાદ લખાવટ વિશે મૂળના કાવ્યાસ્વાદની મોળપ તે અવશ્ય વતણે પરંતુ વ્યવસાયી શૈલીની મનોરંજક અરાજકતાના વ્યાપક પ્રવાહમાં સસ્કૃતની શિષ્ટ રસિકતા શક્ય વફાદારીપૂર્વક લોકભોગ્ય બનાવવાની મથામણ અંગે આ એક લાક્ષણિક અને માર્ગદર્શક દૃષ્ટાંત ગણાય.

મુખ્યત્વે ‘કન્યાવિદાય’ના પ્રસંગવિશેષને નજરમાં રાખી તેવાર કરાયેલ પદ્યાનુવાદ ‘શકુન્તલા’ (૧૯૫૧)માં ચન્દ્રવદન મહેતાએ કાલિદાસની કાવ્યશૈલીની દુર્લભ ખૂબીઓ કલમસિદ્ધ કરવાનું નથી તાક્યું હિલટ્ટ, “અધરો કાલિદાસ સરળ બનાવવા મેટ્ટેભાગે કૃતિને ટૂંકાવી છે વિદ્યાર્થીઓને કાલિદાસની લગની લાગે અને ભવિષ્યમાં એનું આખું લખાણ વાચવાની જિજ્ઞાસા જાગે એ હેતુથી આ રચના કઈક હળવી તેમ જ ભજવવા યોગ્ય બનાવી છે,” “વળી, સંગીતપ્રધાન નાટ્યો પ્રત્યે લોકોનો આદરભાવ વધતો જાય



છે એવે ટાણે ગુજરાતીમાં કાવિદાસનું શાકુન્તલ સળંગ છંદોમાં, સમગ્ર એ રીતે રજૂ કરવાનો આ એક પ્રયાસમાત્ર છે.”\* આમ કૃતિ અંગેના ઉદ્દેશ તેમ સ્થના રખાઈ બની રહે છે. મૂળમાંના પાંચમા અંકે પૂરા થતા આ પદ્યાનુવાદમાં કવિએ પ્રચલિત છંદો સાથે પૃથ્વીની પણ અળખાશ કરી છે. એમાં સંવાદબાનીની નાટ્યછટાને પૂરતો અવકાશ રહ્યો નથી, પરંતુ ભાવવાહી રસમયતા જળવવામાં કવિ સફળ રહ્યા છે. વળી, અર્વાચીન અભિનય-આવશ્યકતા અને શિષ્ટ-સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓ વચ્ચે પ્રયોગશીલ તેમ કૃતદાયી મેળ પાડવાની એક શક્યતાનો પણ આ અભિનયસુલભ શાલેય કાવ્યાવતારમાં અંગુષ્ઠિનિદેશ જોઈ શકાયે.

કવિઓએ જેને માથે ચકાવ્યાની કિંવદંતી છે એ ‘શકુન્તલા’ પરત્વે સાહિત્યરસિકો તથા સર્જકપ્રતિભા સતત આકર્ષાતાં રહે એમાં વિસ્મય પામવાનું નહિ રહે. વીસમી સદીના આ ‘ભયી અઘાપિપર્યંત’ ‘શાન્તલ’ના જે વિવિધ સૂલ-રીલી પ્રમાણે પાઠ્યાનુવાદો થતા રહે છે એમાં ઉદ્ભવનીય તે આ : બલવંતરાય દાકોરનું ‘અભિજ્ઞાન શકુન્તલા’ (૧૯૦૬), મગનભાઈ પટેલનું ‘અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ’ (૧૯૧૫), નાનાલાલ કવિનું ‘શકુન્તલાનું સંભારણું’ (૧૯૨૬), મનસુખલાલ બેરેરીનું ‘સ્મૃતિપ્રશ્ન’ (૧૯૨૮), કે. કા. શાસ્ત્રીનું ‘અભિજ્ઞાન શકુન્તલા’ (૧૯૪૮) અને ઉમાશંકર જોશીનું ‘શાન્તલ’ (૧૯૫૫).

યાદી આરંભે ઉદ્ભવેલા કાવ્યજ્ઞ તેમ ભાષાવિદ બલવંતરાયના ઉદ્દગારો આ સમગ્ર અનુવાદ-પુરુષાર્થ વિશે અર્થમૂલ્ય ઠરવાના : “સંસ્કૃતનું મનોહર સંસ્કૃતમાં જ છે. કવિતાના દેહ અને આત્મા રોટલા બધા સંબંધન હોય છે કે તેને એકમાંથી બીજી ભાષામાં ઉતારવાનું કામ કુષ્ઠર છે. અને કાવિદાસ તો કાવિદાસ જ છે.” ભાષા ગમે તે હોય પરંતુ ભાષાંતર કલાની આ એક તાત્ત્વિક પ્રાધિકાર્ય ઠરવાની. બ. ક. દાકોરના અનુવાદને શાસ્ત્રીય વલણ, ચીવટભરી રસવૃત્તિ, પ્રમાણભૂત પાઠશુદ્ધિ, સંપાદકીય વિદ્વતા તથા ભાષાંતરની શિષ્ટતા જેવાં નિજી પ્રકૃતિનાં સ્વભાવગુણો તેમ શૈલીવલણોનો લાભવિશેષ સાંપડ્યો હોઈ, એમનું અનુવાદ-કાર્ય સંમાનીય અવશ્ય ઠરવાનું. કોઈ પણ કૃતિની રસસમૃદ્ધ ભાવસુષ્ટિને ઈતર ભાષામાં ઉતારતી વેળા, એક પાંચરેલા મ્હોરેલા છોડને મૂળ ઘરતીમાંથી ઉખાડી અન્ય ઘરતીમાં શેપવા જતાં આવી પડતી મુશ્કેલીઓ અને રાખવી પડતી સાવધાની લક્ષમાં લેવાની થાય છે. આવા કીમિયાની સંગોપાંગ સફળતા માટે બાગબાન સહજ નૈસર્ગિક કોઠાસૂલ, સ્વયંભૂ કાવ્યકુશળતા તથા રસજ્ઞતાની અગત્ય પણ વિચારવાની

રહે તે વધારામાં, બળવંતરાયનું દષ્ટિબિંદુ વૈજ્ઞાનિક ખરું, પરંતુ મનોહર રસ-છાડના ભાષાભૂમિ બદલતી વેળા બાગબાની- માવજતનો જોઈતો લાભ લેવાયો નહિ જત્રાય, એટલે ‘શાકુંતલ’નો રસાધિપાત્ર અતિ તો તેમના જ સંદેહ દેહરાવણે: “કાવિદાસ તો કાવિદાસ જ છે.”

આ ક્રમમાં બીજા કવિ નાનાલાલ પણ અનુવાદ-કાર્ય વિશે પોતાની મર્યાદાનો સ્વીકાર અવશ્ય કરે છે—પણ જરા જૂદી રીતે “ભાષાન્તર એટલે જ છબી, મૂળ નહો”...આછી અધૂરી આ ભાષાન્તરે છબી જ છે” આમ, કાવિદાસની કૃતિના વફાદાર અનુવાદ બદલે શાકુંતલની ભાવસામગ્રી નિમિત્તે કવિએ પોતાનો જ કાવ્યઉમળકો વ્યક્ત કરવાનું ઉચિત ગણ્યું હોયું જોઈએ. કવિની ડેવનગ્રામીમાં કવિકુલગુરૂની ‘લાડકી બોલીનો મંજૂલ કલરવ’ ભણે ન સંભળાય, પણ નાનાલાલે કાવ્યકલાની કેટલીક પોતીકી મીઠપ અવશ્ય પ્રગટાવી છે. ‘શકુંતલા’ની કાવ્યમૃષ્ટિની કવિ-ઝીંઝી “આછી અધૂરી ..છબી” અંગે વર્તાતી રન-ન્યૂનતા માટે આમર્ષાદ છંદ છૂટ પણ એક કારણ કરે ખરું.

શાસ્ત્રીય શોધકવૃત્તિ તથા રસધિપાત્ર મર્મજ્ઞતાના સાહિત્યરિવેકી સમન્વય અર્થે ઉમાશંકર જોષીના ‘શાકુંતલ’ (૧૯૪૫)નો નિર્દેશ કરી ચક્રાવૃત્તિ, “આત્મચિંતન અર્થે” કાવિદાસ—ભવભૂતિને ઘરેલું બેસવાની વૃત્તિ”નું નમ્ર પ્રેરણા નિમિત્ત પણ અનન્ય કરવાનું. સહદયી વાચકની શિષ્ટ અભિરુચિ, સફળ સર્જકની ઉચ્ચ કોટીની રસજ્ઞતા, સાક્ષરી નિષ્ઠા તેમ પરિશ્રમ અને અન્વેષક-સારગ્રાહી વિવેચનવિવેક જેવા ગુણસમુદયને કારણે તેમના અનુવાદોએ વિદ્વદ્ભોગ્ય, અભ્યાસોપયોગી અને રસાસ્વાદપ્રેરક નીવડી એ દિશામાં કામ કરનાર માટે અનુવાદ-આદર્શનું કાર્ય સાધ્યું છે.

‘શાકુંતલ’ પહેલાંનો તેમનો ‘ઉત્તરરામચરિત’ (૧૯૫૦)નો પ્રથમ અનુવાદ વિશેષ ઉદ્વેગનીય હતો, કેમ કે ‘શાકુંતલ’ દ્વારા કાવિદાસ પર ગુજરાતી અનુવાદકોનું હેત વરમનું રક્ષું ત્યારે ભવભૂતિની કંઈક વિચિત્ર લાગતી હોયેલા થઈ જત્રાય છે. ૧૯૮૩માં નટવલેખન પરત્વે આકર્ષાઈને મણિવાલ નભુભાઈ ‘ઉત્તરરામચરિત’ તરફ વળ્યા ત્યાંથી માંડીને ઉમાશંકરે ‘આત્મચિંતન’ અર્થે ભવભૂતિનો મહિન્દ્રાકાશ સ્વીકાર્યો ત્યાર સુધીનાં લગભગ ૭૦ વર્ષો દરમિયાન અન્ય સંસ્કૃતરમિકે ભવભૂતિ પ્રત્વે રસ કે કાળજી કેમ ન દાખવ્યાં એ બાબત વિચારવા જેવો ખરી. ઉન્નાતો અનુવાદકોને એ ભાવમૃષ્ટિ તથા ભાષાવેબલ દુઃસાધ્ય જણાયું હશે? એ સંદર્ભમાં ઉમાશંકરની અનુવાદ-પહેલ સાહિત્યિક સાધે એ નણતિક મહત્ત્વની પણ કહેવાય.

અર્વાચીન ગમતની નાટ્યવિધીક જગત્કતા, વિશેષ કરીને રંગભૂમિ સભાનતા રાષ્ટ્રકૃતના અનુવાદકોને સ્પર્શ્યા વિના રહી નથી ભારતના નાટકોનો ગુજરાતી અને એ પણ અભિનયમાં અનુવાદ ગુજરાતી જનતા મમલ રજૂ કરવાનો મારા પ્રયત્ન સંસ્કૃત ભાષાના ઈતર મહા મંત્રીઓ અને મંત્રિઓની નાટ્યકૃતિઓ રંગભૂમિ ઉપર ભજવવાની જે રીતે સરળતા પ્રાપ્ત કરી તે રીતે અનુવાદ રજૂ કરવાના મારા પ્રયત્નોમાનો જ એક છે \* એવી સભાનતા તેમ ઉદ્ઘોષણ છતાં 'સંસ્કૃત નાટકમાળા'ના કે કા શાસ્ત્રીના અનુવાદમાં અભિનયસુવ્યવસ્થા છેક આછીપાતળી સિદ્ધ થઈ છે એટલું જ કેવળ નહિ મૂળ પરત્વે વિશેષ વફાદારી ભાષાની આલોકનિષ્ઠતા, ભાષાની કૃત્રિમતા વગેરેથી સાધકના આ ભાષાતરણ વિશે એક પ્રશ્નની નીરતા વર્તાઈ છે

'રંગભૂમિ પરિવર્ત' અથે 'સુદર્શન' તૈયાર કર્યું 'મુદ્રકટિપ્' (૧૮૪૪) રા પ્રવાહમાં જુદું પડવાનું સંસ્કૃત ભાષાનગમાં અનુવાદ કર્યા રી તેમ અનુવાદકના કાવ્યકમળની કસોટીરૂપ કરતાં મલોકોન 'મુદરમે' પોતે સિદ્ધ કવિ હોવા છતાં ગદ્યરૂપ આપી સંવાદોમાં જ ભેળવી દીધા છે માથે દ્વિતીયા ગીતો ઉમેરી સંગીતનો રમીપચાર પણ અજમાવારો છે સંસ્કૃત નાટ્યાનુવાદ વિશે કાટકાટ અને ઉમેરણ કરવાનો તેમ જ તખતાચાલીના અપભ્રંશ ગુણો પ્રસંગવાનો આ ભવ્ય પડો રસપ્રદ પ્રયાસ લેખાય અને અભિનય દ્વારા સંસ્કૃત નાટકને રુચિભોગ્ય તેમ જોડાકર્ષક બનાવવાની કવિ નેમને આશાસ્પદ મહત્તા પણ મળી ચૂકી છે આવા રંગભૂમિ ઉપરોગી નાટ્યાશ અનુવાદ વિશે 'સંસ્કૃત' ભાષાનરની તમામ સાહિત્યિક પૂર્ણી જો કે તનોગત રમાસ્વાદ અનુપ રૂપ રહે એ પણ એક અવાધિક પરિણામ જ ગમવાનું

'સુદર્શન' પૂરે છેક પ્રથમ પીઠીમાં રા વિ પાકે આ દિશામાં પ્રોત્સાહક પ્રયાસ કરી જોવા લા ૧૯૨૦ પછીની રાષ્ટ્રીય શિક્ષણની નવજાગૃતિના ઉપન્યાસમાં તૈયાર થયેલા 'કર્ણભાર', 'ઊરુભગ' 'ભાનચરિત' તમા 'ભગવદ્ગુડી' નું મુખ્ય પ્રેરણા-નિમિત્ત છે ગૂઝરાત વિદ્યાપીઠના વિદ્યાર્થી ઉત્સવ જેના દ્વારા નાટકો અંગે વર્તાતી જરૂરિયાત સંતોષવાનું આ અભિનય અનુકૂળતાની સભાનતાના કારણે રંગભૂમિ રજૂઆત વેળા બહુધા આધારરૂપ બનતા સવાદો ભજવનાર પાત્રને બોલતા હાથે એ રીતે ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં આવ્યા છે સંસ્કૃત નાટકના ઘણાબધા પાત્રાનુવાદો વિશે મુખ્ય ઊંચપ રહી જતી હતી તે આ 'નાટ્યોપનિષદ પાર્શ્વપાત્ર'ની વળી કવિદામ, ભવભૂતિ, શુદ્ર કે હર્ષ જેવી નામી નાટ્યકર્તાઓ કે અવારનવાર અનુદિત થતી કૃતિઓને બદલે ગુજરાતી વાચક સમક્ષ

અનુવાદ પરપરામાં લાભે ગાળે મુખ્ય આકર્ષણ બની રહે છે ટાગોર આ બંગાળી કવિ નાટ્યકારના નાના મોટા આધિકારી-અનધિકારી અનુવાદોની પ્રમાણમાં લાભી થતી યાદી ઉતારવાનું અચકચ તેમ નિરર્થક ગણાય, પરંતુ જિજ્ઞાસુઓએ, મૂળ બંગાળીમાંથી નગીનદાસ પારેખે મર્મજની માવજતપૂર્વક શિષ્ટ મિષ્ટ ગુજરાતીમાં ઉતારેલા ટાગોરી અનુવાદો અવશ્ય જોવા રહ્યા લગભગ બીજી આખી પચીસી દરમિયાન ટાગોર-અનુવાદની પ્રવૃત્તિ જોસભેર ચાલુ રહે છે એમાં અહીંતહીં ગતાનુગતિકતા તેમ વ્યવસાયિતાના દૂષણ ભળ્યા હોય એમ બનવાનું એટલે એવા ઉપરક અનુવાદ-ઉદ્યમમાં પહેલી શહીદી નેધાવાની ટાગોરી ભાવ જગતની અને કવિબાનીની એટલુજ નહિ, આવા અનુવાદો નિમિત્તે પ્રવૃત્ત રંગભૂમિને પણ જૂજ લાભ થયો જણાયે રાને ગીધરાણીના એકાદ અપવાદ સિવાય ગુજરાતી નાટ્યશૈલી વિશે પણ કવિની નાટ્યપ્રેરણા જિવાઈ ઉઠે તો ન જોવી અને નિર્ણાયક નહિ

'૩૦-૪૦ના દશકાની પ્રમાણમાં વૈવિધ્યપૂર્ણ અનુવાદ પ્રવૃત્તિની સૂચક શરૂઆત થઈ ગણાય શૌના અપરિચિત 'ધોડચોર' (૧૯૩૧)<sup>૧</sup> થી પછીના વર્ષે તેમની નામી કૃતિ 'સન્ત જોઅન' (૧૯૩૨)<sup>૨</sup> પણ ગુજરાતી-સુલભ થઈ આવે છે છતાં આ વિલક્ષણ નાટ્યકારના જાતભાતના અભિનેય-ચર્ચાપ્રચુર ગદ્યનાટકો—એમાં કવ્યશૈતિની કોઈ શૈલી બાધા પણ નથી—બહુધા વસુસ્પર્શી રહે છે એ જોતા એમ કહી શકાય કે નાટ્યાગમન વેળા સાહિત્યપ્રવૃત્તિ વિશે જેમ શેક્ષ્પિયરની તેમ અભિનયશોખના મગળાનરણુ ટાણે શૌની કઈક એવી જ ઉપેક્ષા થતી રહી ભારતીય ભાષાઓ પૈકી બંગાળના નટ નાટ્યકાર હરિન્દ્રનાથ ચટ્ટોપાધ્યાયનાં ખાસ અવેતનિકો માટે લખાયેલાં નાટકોનો અનુવાદ અંગ્રેજીમાંથી ઉતારાયો હોઈ અને ભાષાંતર કાર્યની કેટલીક મર્યાદા નહીં હોઈ 'હરિન્દ્રના બે નાટકો' (૧૯૩૩)<sup>૩</sup> કૃત્રિમતાને કારણે રંગભૂમિ-ઉપયોગી નીવડ્યાં નથી જણાતા. આ જ દશકા દરમિયાન 'પહેલો કલાલ' (૧૯૩૦)<sup>૪</sup> તેમ જ 'તિમિરમાં પ્રભા' (૧૯૩૬)<sup>૫</sup> દ્વારા ગુજરાતી નાટ્યાનુવાદની સૃષ્ટિમાં ટોચસ્ટોયને પણ પ્રવેશ મળે છે, જ્યારે જયશંકર 'પ્રસાદ'ના 'શળ્યક્રી' (૧૯૩૫)<sup>૬</sup> તથા આચાર્ય અત્રેના 'ઉંમર બહાર' (૧૯૩૮)<sup>૭</sup> થી

૧ 'ધ શ્યુઈંગ અપ ઓફ બ્લાનકો પોસનેટ' (ગાંધીવ પ્રકાશન)

૨ અનંતરાય પ્રભાશંકર પટ્ટણી

૩ છોટાલાલ મા. કામદાર તથા પ્રાણશંકર સો જોશી

૪ પ. કિશોરલાલ ધ મચરૂવાળા

૬ રમણીક કિ મહેતા

૭ મૂળશંકર પાધ્યા

અનુવાદક ક્લમો હિંદી-મરાઠી જેવી ભગિનીભાષા તરફ પણ દષ્ટિ દેવતી થાય છે. એમાં અભિનયશોખીન અવેતન રંગભૂમિની જરૂરિયાત પણ પ્રેરણાબળ બનતું આવે છે. પરંતુ આ દશકાના નાટ્યનુવાદની અગત્યની વ્યક્તિવિશેષ તે ઈબસન. 'દોંગલી'², 'પ્રેતસુષ્ટિ'², 'હંસી'³, 'લોકચતુ'⁴ તથા 'વિધિનાં વિધાન'⁵ દ્વારા નાટ્યસાહિત્ય તેમ રંગભૂમિ એમ ઉભય ક્ષેત્રે સરખું આકર્ષણ જન્માવનાર ઈબસન પહેલો પરદેશી નાટ્યકાર ગણાય કદાચ. અર્વાચીન સમયમાં યુરોપ સમસ્તની નાટ્યશૈલી પર ભારે પ્રભાવ વર્તાવનાર આ નાટ્યકાર અન્ય પરભાષી નાટ્યકારના મુકાબલે, પ્રમાણ તેમ અસરકારકતાની દષ્ટિએ સવિશેષ આણુ પ્રવર્તવિ છે. છતાં બિનગુજરાતી—બિનભારતીય સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકાર કે નાટ્યશૈલીની ચેતનાપ્રેરક વિકાસમૂલક પ્રેરણા શ્રીલવામાં ગુજરાતી નાટક બહુધા ઉત્સાહમંદ રહ્યું છે એ ફરિયાદમાં ઈબસન પણ છેક અપવાદરૂપ નહિ કરે. એટલે સફળ-શ્રેષ્ઠ નાટ્યકારોનાં કૌતુકપ્રિય અનુવાદોથી નાટ્યવિકાસનું યાત્રા-લક્ષ્ય વટાવી શકવાનું તો ભાગ્યે જ બને. દશકાનો અગત્યનો નાટ્યકાર ઈબસન તેમ વ્યક્તિગત મહત્ત્વની નાટ્યકૃતિ તે જોમ્સ બેરીના 'એડમિરેબલ ક્રાઈટન'⁶નું હાસ્યરસિક રૂપાંતર 'સંભવિત સુંદરલાલ' (૧૯૪૦). સુવાચ્ય તથા સાભિનય નાટ્યરૂપાંતરનો લાક્ષણિક નમૂનો આપી રત્નમણીરાવ ભીમરાવે નાટ્યોપકારક ગુજરાતીકરણનો દાખલો બેસાડ્યો અને હથોટી બાંધી આપી. આ પછીનાં ભાષાંતર રૂપાંતર ઘણી રીતે વ્યવસ્થિત તેમ તખ્તાનુકૂળ થતાં આવે છે. વળી, અભિનયોત્સાહના વાતાવરણમાંથી નિશ્ચિત આકાર કાઢતી રંગભૂમિ સંસ્થા વિકાસ તત્પરતા પણ વ્યક્ત કરવા લાગે છે. આમાં ત્રિઅંકી કંદનાં તખ્તાનુકૂળ નાટકોની સુલભતાની સમસ્યા લગભગ કાયમી જેવી કહેવાય. એટલે જોમ્ '૪૦ પછી મૌલિક અભિનેયાર્થ નાટકો લખવા વિશે ઊલટ-વેગ વર્તાય છે તેમ બીજી પથીસીના આખરી ઉત્તરાર્ધના નાટ્યાનુવાદ અંગે તખ્તાવિષયક દષ્ટિ તીવ્ર તેમ સર્વોપરી બનતી જાય છે.

એ રીતે, ચાલુ સદીના છેલ્લા દશકામાં મહત્ત્વનું આગમન થાય છે મોલિયરનું. આગલા ચોથા દશકામાં ઈબસનનું ગંભીર નાટકો અંગે તેમ ચાલુ પાંચમા દાયકામાં મોલિયરનું અગંભીર નાટકો માટે ગુજરાતી રંગભૂમિને ઋણ રહેશે. મુખ્યત્વે 'માઈઝર'ના અનુવાદો દ્વારા ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિની સાદાંત સફળ અને ઘણી રીતે શિષ્ટ હાસ્ય

૧. પ્રાણજીવન વિ. પાઠક.

૨. મનુભાઈ પ્રા. વેદ.

૩. ડ. પ. બાબુભાઈ વેદ.

નાટકની આવશ્યકતા સંતોષાય છે તથા લેખકો સામાજિકોનાં પ્રહસનવિષયક દષ્ટિ યોગ્ય કેળવણી થાય છે. ધનસંગ્રહ અંગેની સ્વભાવવિકૃતિની હાસ્યાસ્પદતા અર્થસાધક રીતે વ્યક્ત કરતા આ પ્રહસનની સફળતાને પગલે એના અનુસાહી અનુવાદો વિશે સસ્તી મનોરંજકતા અને કૃત્રિમતા પ્રગટતી રહી છે, એમાં એ ખ્યાત પ્રહસન-નમૂનાનો આસ્વાદ તથા મોહિયર શેઠી તો કયાંય લીસસાઈ ગયાં જતાવાનાં. એ સંદર્ભમાં, જ્યોતીન્દ્ર દવેનું ‘વડ અને ટેટા’ (૧૯૫૪) અમુક મૌલિક સર્જક ખૂબી, હાસ્યની સ્વાભાવિક તેમ સાભાનિય નિષ્પત્તિ અને ગુજરાતીકરણની ચોકસાઈભરી પ્રક્રિયાને કારણે ‘માઈઝર’ના અનુવાદોમાં નમૂનારૂપ વેશાંતર ઠરે એમ બને. અન્ય ઉપડક—ઉતાવળિયા તખતા રૂપાંતરોના દષ્ટિવિહીન શ્રમ વ્યય તથા ગતાનુગતિકતા વિશે અર્થપૂર્ણ નાટ્યાનુવાદતા પરિશ્રમની તેમ સહેનુક રસસૂઝની બળવત્તા પ્રગટે તો જ નાટ્યવિકાસની દિશા-ગતિ વિશે ઉજમાળી આશા બંધાય. રંગભૂમિની વેગીચી ભજવણી દ્વારા મોહિયરના પગલે વૂડ-ડેડસ<sup>૧</sup>, પિરાન્ડેલો<sup>૨</sup> ગોલ્ડસ્મિથ<sup>૩</sup> તથા પ્રિસ્ટલીનાં<sup>૪</sup> નાટકોનાં, મુખ્યત્વે રંગભૂમિ-રજૂઆત મારફત ગુજરાતી વેશાંતર રૂપાંતર મળતાં રહે છે. હવેથી રંગભૂમિરસિયા તેમ અનુવાદક ક્લેમો બહુધા હાસ્યરસિક અગંભીર કર્તા-કૃતિ પસંદ કરવા તરફ વળે છે એ વચ્ચે છેક આકસ્મિક નહિ ઠરે; પણ વ્યવસાયી નાટ્યરીતિનું સ્મરણ કરાવતાં પ્રહસન પરસ્ત સાંપ્રત નાટ્યજૂથોની વૃત્તિ-રીતિનો પૂર્વ-સંકેત એમાં હવે શોધી શકાય. શ્રીમતી હંસા મહેતા તથા આપાભાઈ પટેલના ચેકરિપયરના અગાઉ ઉલ્લેખેલા જુદી જુદી શૈલીના પણ વ્યવસ્થિત અનુવાદો ગ્રંથસુલભ થાય છે તે આ જ દશકામાં. આ અરસામાં ચેકરિપયર રંગભૂમિસુલભ પણ થતા આવે છે—જને એ રંગભૂમિ તે કલાસોખીન અને અભિનય-ઉન્સાહી. વ્યવસાયી-ઓની અતિરંજકતા અને ભાવ વિકૃતિથી ઊલટું, રસ સેજભેજ વિના અને શક્ય તેટલા શુદ્ધ સ્વરૂપે ચેકરિપયરની કાવ્યભાવ તેમ નાટ્યરચસભર અભિનયસૃષ્ટિ રંગભૂમિ-પ્રત્યક્ષ નિહાળવાની ઉમેદ ફગવાની આશા બંધાય છે તે શિખિત નટનાયક જયદંત ઠાકરની પ્રયોગશોખીનતા અને અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા. એ રીતે નાટ્યોન્સાહના આ સ્તબક દરમિયાન ટૂંકા ગાળા માટે ફરીથી જાણે ચેકરિપયર પરત્વે ધ્યાન ઠરે છે. સાથે સાથે આ અભિનય પગથ વિશે યોગ્યતાની થયેલી તખતાવિષયક પ્રયોગખોરી નિમિત્તે ‘આસમાની ચંદ્રી’<sup>૫</sup> દ્વારા મેટરિક પણ જડી આવે છે.

૧. ધનંજય ઠાકર કૃત ‘જા હું તું છોત’ (૧૯૪૭).
૨. જનુભાઈ છે. મહેતા કૃત ‘સંધુ મહુના તાનમાં’ (૧૯૫૦).
૩. ‘રંગમંડળ’ પ્રકાશન ‘ઈડરિયો ગ્રેડ જીન્સ ૨’ (૧૯૫૧).
૪. ભ. ડી. ભૂખણવાળા કૃત ‘રજનું ગજ’ (૧૯૫૧).
૫. લીના મંગલદાસ.

ચાવુ વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ આરંભના દશકામાં 'નર બંકા' (૧૯૫૩)<sup>૧</sup>, 'સમાજના શિરોમણિ' (૧૯૫૩)<sup>૨</sup>, 'રામદેવ' (૧૯૬૦)<sup>૩</sup> તથા 'ભૂતાવળ' (૧૯૬૦)<sup>૪</sup> દ્વારા ગુજરાતી નાટ્યાનુવાદ ક્ષેત્રે ઈબસનનું પુનરાગમન થાય છે જાણે; એથી અહીંતહીં શિષ્ટ સંપત્તિ અભિનયની માગ સંતોષાય છે, તો ગાહિનિકોમાં પણ નવા નાટ્યરસ જળવાતો કેળવાતો આવે છે. જોકે, જેર કરતા જણાતા પ્રવસન પ્રવાહના ઉપલક્ષ્યમાં, ઈબસન જેવા નાટ્યકારોની ગાંભીર્યસભર સૃષ્ટિ—શીલીનો વ્યાપક પ્રસાર થવો જોઈતો હતો એમ પણ કહી શકાય. એકદરે તો આ ગાળામાં ગુજરાતી અનુવાદક વર્ગ દૂરની કે અંગ્રેજીમાં લખતી નાટ્ય-કલ્પનોને બદલે ઘરઆંગણે દેશભાષાની નાટ્યકૃતિઓ સોંપવા-ઉતારવા તરફ વળ્યો જણાય છે.

<sup>૫</sup> પછીના આખરી સાત્રત દશકામાં શરદભાખુનાં નાટકોનું આગમન તેની રંગભૂમિ-કીર્તિની દષ્ટિએ કીમતી ઘટના ઠરી શકે. સમાજપ્રિય બની નાટ્યશોખ પ્રસારતી અવેતન 'ગભૂમિ વિશે લાંબાં અભિનેય અને મુખ્યત્વે શિષ્ટ ગંભીર નાટકોની તાણ ઉત્તરોત્તર વિશેષ વર્તાતી જતી હતી એ વેળા 'વિરાજ વણુ' (૧૯૫૨)<sup>૫</sup> તથા 'બિન્દુનો કીકો' (૧૯૫૪)<sup>૬</sup> નાટ્યાનુવાદ દ્વારા નાટ્યલેખન તેમ ભજવણી અંગે સમયોચિત સત્વશીલ પ્રેરણાનો મોકો સચવાયો જાણે. હિંદી જેવી રાષ્ટ્રભાષામાંથી હરિકૃષ્ણ 'પ્રેમી', રામકુમાર વર્મા તથા શેઠ ગોવિંદદાસ જેવી કલ્પનાના ગુજરાતી તરજુમા મળતા થાય છે પરંતુ તેની ભાગ્યે જ નિર્ણાયક અગ્ર વર્તાય છે. બિનધંપાદારી રંગભૂમિના આ પ્રારંભિક તથા અગત્યના દશકા દોઢ દશકા દરમિયાન, ગુજરાતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ વિશે કોઈ ભારતીય ભાષાનો સવિશેષ પ્રભાવ ઝીલાતો હોય તો તે મરાઠીનો મરાઠીમાં પણ ગુજરાતી જેવી રસપ્રદ અને અમુક બાબતમાં એનાથી ચક્રિયાતી નાટ્યપરંપરા ઊતરી આવી છે મુંબઈ જેવા કાર્પસિત્રના જૂના નવા મિલનપ્રદેશના પરસ્પરના સહયોગ તથા લેણ દેણના સંસ્કાર વ્યવહારના લાભ-ગેરલાભ તો આ પડોશ ભાષાના નાટ્યપુરુષાર્થને લગભગ સતત મળતા રહ્યા કહેવાય. ચાવુ સદીના નાટ્ય જુવાળને સંતોષવા કટિબદ્ધ થવામાં અર્વાચીન મરાઠી

૧. વજુભાઈ ટાંક.
૨. બકુલ જોશીપુગ
૩. જયદંત ઇકર.
૪. ગુલાબદાસ બ્રોકર.
૫. શિવકુમાર જોશી
૬. રતિકલાલ ચૌકસી.

નાટકની આવશ્યકતા સંતોષાય છે તથા લેખકો-સામાજિકોનાં પ્રદર્શનવિષયક દષ્ટિ યોગ્ય કેળવાતાં થાય છે. ધનસંગ્રહ અંગેની સ્વભાવવિકૃતિની હાસ્યાસ્પદતા અર્થસાધક રીતે વ્યક્ત કરતા આ પ્રદર્શનની સફળતાને પગલે એના અભ્યુસાહી અનુવાદો વિશે સસ્તી મનોરંજકતા અને કૃત્રિમતા પ્રગટતી રહી છે, એમાં એ ખ્યાત પ્રદર્શન નમૂનાનો આસ્વાદ તથા મોલિયર શૈલી તો કયાંય વીસસાઈ ગયા જણાવાનાં. એ સંદર્ભમાં, જ્યોતીન્દ્ર દવેનું ‘વડ અને ટેટા’ (૧૯૫૪) અમુક મૌલિક સર્જક ખૂબી, હાસ્યની સ્વાભાવિક તેમ સામાન્ય નિષ્પત્તિ અને ગુજરાતીકરણની ચોકસાઈભરી પ્રક્રિયાને કારણે ‘માઈઝર’ના અનુવાદોમાં નમૂનારૂપ વેશાંતર ઠરે એમ બને. અન્ય ઉપડક—ઉનાવળિયા તખતા રૂપાંતરોના દષ્ટિવિહીન શ્રામ વ્યય તથા ગતાનુગતિકતા વિશે અર્થપૂર્ણ નાટ્યાનુવાદના પરિશ્રમની તેમ સહેનુક રસસૂઝનો બળવત્તા પ્રગટે તો જ નાટ્યવિકાસની દિશા-ગતિ વિશે ઉજમાળી આશા બંધાય. રંગભૂમિની વેગીલી ભજવણી દ્વારા મોલિયરના પગલે વૂડ-ડેડસ<sup>૧</sup>, પિરાન્દ્રો<sup>૨</sup> જોહસ્મિથ<sup>૩</sup> તથા પ્રિસ્ટલીના<sup>૪</sup> નાટકોનાં, મુખ્યત્વે રંગભૂમિ-રજૂઆત મારફત ગુજરાતી વેશાંતર-રૂપાંતર મળતાં રહે છે. હવેથી રંગભૂમિરસિયા તેમ અનુવાદક-કલ્પમે બહુધા હાસ્યરસિક અગંભીર કર્તા કૃતિ પસંદ કરવા તરફ વળે છે એ વચણ છેક આકસ્મિક નહિ ઠરે; પણ વ્યવસ્થાથી નાટ્યરીતિનું સ્મરણ કથાવતાં પ્રદર્શન-પરસ્ત સાંપ્રત નાટ્યજૂથોની વૃત્તિ-રીતિનો પૂર્વ સંકેત એમાં હવે યોધી થકાય. શ્રીમતી હંસા મહેતા તથા આપાભાઈ પટેલના ચેકસ્પિયરના અગાઉ ઉલ્લેખેલા જુદી જુદી શૈલીના પણ વ્યવસ્થિત અનુવાદો ગ્રંથસુલભ થાય છે તે આ જ દશકામાં. આ અરસામાં ચેકસ્પિયર રંગભૂમિસુલભ પણ થતો આવે છે—બને એ રંગભૂમિ તે કથાશોખીન અને અભિનય ઉન્સાહી. વ્યવસ્થાથી-ઓની અતિરંજકતા અને ભાવ વિકૃતિથી ઊલટું, રસ-સેજાભેજ વિના અને શક્ય તેટલા શુદ્ધ સ્વરૂપે ચેકસ્પિયરની કાવ્યભાવ તેમ નાટ્યરમ્યભર અભિનયસૃષ્ટિ રંગભૂમિ-પ્રત્યક્ષ નિહાળવાની ઉમેદ ફાવવાની આશા બંધાય છે તે સિમિત નટનાયક જયધંત દાકરની પ્રયોગશોખીનતા અને અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા. એ રીતે નાટ્યોન્સાહના આ સ્તબક દરમિયાન ટૂંકા ગાળા માટે ફરીથી જાણે ચેકસ્પિયર પરત્વે ધ્યાન ઠરે છે. સાથે સાથે આ અભિનય ધગથ વિશે યોગ્યતી થયેલી તખતાવિષયક પ્રયોગખોરી નિમિત્તે ‘આસમાની ચંચી’<sup>૫</sup> દ્વારા મેટરલિક પણ જડી આવે છે.

૧. ધનંજય દાકર કૃત ‘જો હુ નું હોત’ (૧૯૪૭).
૨. જનુભાઈ છે. મહેતા કૃત ‘સહુ સહુના તાનમાં’ (૧૯૫૦).
૩. ‘રંગમંડળ’ પ્રકાશન ‘ઈડરિયો ગઠ જીન્ડા રે’ (૧૯૫૧).
૪. ભ. હી. ભૂખમુવાળા કૃત ‘રંગનું ગજ’ (૧૯૫૧).
૫. લીના મંગળદાસ.



નિષ્ણાત જ્યવંત ઠાકરના નામોલ્લેખનું ભલે અપવાદરૂપ દૃષ્ટાંત પણ આપી શકાયે. આજીવન અભિનય-ઉપાસનાની નાટ્યનિષ્ઠા દાખવનાર જ્યવંત ઠાકરે જેમ ભજવણી અંગે તેમ નાટ્યલેખન તથા નાટ્યાનુવાદ અંગે બહુધા ગંભીર રસની અને પ્રમાણુર્મય વિચારપ્રેરક કૃતિઓને પ્રાધાન્ય આપવામાં આ પ્રદસન પ્રવાહના વેગ વિશે મૌલિક અને પાતળું પણ લાભદાયી વહેણ કઠવાની શક્ય મથામણ કરી છે એમ જ. ચિત્રણસંસ્કાર, સાહિત્યરસિકતા, નાટ્યલેખ તેમ જ વિશિષ્ટ સજ્જકારણી મનોવલણને કારણે અને રશિયન નાટ્યાનુવાદ નિમિત્તે કર્તા-કૃતિનું ઓછુંવત્તું વૈવિધ્ય પણ તેમના ગંભીર અનુવાદો વિશે જળવાઈ આવ્યું છે. જોકે, અગંભીર વેશાંતર-રૂપાંતર વિશે જેમ અતિરંજકતા તેમ આવા ગંભીર ભાષાંતર અંગે નીરસતા એક પ્રકારની શૈલી-ખાસિયત બની આવે છે જણે! ઠાકરના અનુવાદોમાં નીરસતાની આવી માત્રા નાટ્યવસ્તુ વા રસ વિષય અંગે નહિ પરંતુ ભાષાંતરની ભાષાવિષયક ક્લિષ્ટતા અંગે જડી આવવાની. આમ, શું 'ચેરીની વાડી' ૧ કે શું 'વનમાળીનું મોત' ૨, તેમના અનુવાદ-ઉદામમાં સતત ઓછીવત્તી ચીવટ-ઊણપ કે ઉતાવળ વર્તાતી આવે છે; એટલે, તેમના નાટ્યાનુવાદની મુખ્ય રસ-ભાષા તે આ ભાવ ભાષાની કઠતી કૃત્રિમતા. વળી, એમાં અભિનય-સુલભતાની અપેક્ષા હોય તો, ભાવાભિવ્યક્તિની આ તાત્વિક શૈલી-ખામો નિમિત્તે કલ્પમ શ્રમ એજે ગયો એમ જ. અલબત્ત 'કલ્યાણી' ૩ જેવા રૂપાંતર દ્વારા અનુવાદ-સાહિત્ય તેમ નવી રંગભૂમિનાં ઉભય ક્ષેત્રે તેમનો ભેદણે પરિશ્રમ અમુક રીતે ફળતો રહ્યો કહેવાય. જોકે, ઉત્તરોત્તર ફૂલતી-ફાલતી આવતી અવેતન રંગભૂમિપ્રવૃત્તિની લાંબા સાભિનય નાટકોની વધતી રહેતી માગને પછોથી વળવામાં ગુજરાતી વેશાંતરકાર વર્ગ બહુધા પરદેશી પ્રદસનરસિક કૃતિ-ઓના વેશાંતર પ્રયોજવાની પ્રચલિત તેમ સુકર નીતિ-રીતિ અપનાવતો રહે છે એમાં આ નટ-નેતાનો ગંભીર નાટકો અંગેની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિ દાખવતો છૂટક પુરુષાર્થ પૂરતો લક્ષમાં લેવાયો નથી. હાસ્યસભર રૂપાંતરોના ઉદામ દ્વારા સિલિત તેમ અભિનયરસિક નટ-ચમૂને પ્રોત્સાહન આપવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસો કરતા રહેવામાં ધનસુખચાલ પછી દુર્ગેશ શુકલ ૪, પ્રફુલ્લ ઠાકર ૫, ભ. હી. ભૂખણવાળા ૬, નિરુભાઈ દેસાઈનાં ૭ નામો ઉલ્લેખપાત્ર ગણાય.

૧. ચેમ્પેવ કૃત 'ચેરી ઓરચાડ'.

૨. આર્થર વિલિયમ્સ કૃત 'ધ ડેથ ઓફ એ સેલ્ફમેન'.

૩. જી.બી. પ્રીસ્ટલી કૃત 'ધ ઈન્સ્પેક્ટર કોલ્સ'.

૪. 'સુંદરવન'.

૫. 'ઈડરિયો ગઠ જીત્યા રે!'

૬. 'રજનું ગજા!'

૭. 'સાથે શું બોધી જવાના?'

નાટ્યકારોને કેટલીક કોઠાસૂઝો પણ મહત્ત્વનો સાથ મળ્યો જણાયે; વળી, નવી અભિનય-પ્રવૃત્તિ ખાતર નાટકો લખતી વેળા અને રૂનિકર શૈલી પ્રયોજતી વેળા આ નાટ્યકારોએ મરાઠી નાટકની લોકપ્રિય પરંપરાની છેક અવગણના કે તિરસ્કાર કર્યા છે એમ પણ નથી. એ નાટ્યકારો પૈકી ગુજરાતીમાં મુખ્ય આકર્ષણ જન્માવ્યું ટકાવ્યું અત્રેએ. ‘લગ્નની બેઠી’ (૧૯૪૨)<sup>૧</sup>, ‘હું ઊભો છું’ (૧૯૫૧)<sup>૨</sup>, ‘સાંધ્યાંગ નમસ્કાર’ તથા ‘વઢે ભારતમ્’ (૧૯૫૨)<sup>૩</sup> જેવાં સાંપ્રત પ્રશ્નો વિત્રોનાં સામાજિક પ્રહસનો ગુજરાતી સામાજિકે સાવ પોતાનાં કરી માણ્યાં છે અને નટવર્ગે પૂરા ઉત્સાહ—કીંદ્રવ્યથી બહેલાવ્યાં છે દોઢ દશકાની શૈશવ વયમા રસપ્રદ વ્યક્તિત્વ વિકાસની આશા બંધાવતી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિ માડ સ્થિર વ્યવસ્થિત થવામા હોય એવામા પ્રહસન પરસ્તીના રવાડે ચઢી ગઈ હોય તેમ જ માડ રસ રુચિ કેળવતું થયેલું નાટકશોખીન ગુજરાતી માનસ હાસ્યાતિરેકની સ્થૂલ અતિરંજકતા વિશે આનંદ માણતું થયું હોય એવું જે આજે, ભલે અણધાર્યું નહિ પણ અણગમતું—અને લાગે ગાળે અનિષ્ટકર—પરિણામ વર્તાતું થયું છે એમાં આવા પરભાષી પ્રહસન પ્રહસનકારો વિશેના અનુવાદ પ્રવાહનું નિમિત્ત ગીણ નહિ હરે.

પ્રસ્તુત વિષયક્રમમાં ધનસુખલાલ મહેતાની રૂપાંતરપ્રવૃત્તિનો ઉલ્લેખ થઈ શકે. અંગ્રેજી ભાષામાંથી પાશ્ચાત્ય લેખકોની મુખ્યત્વે પ્રહસનાત્મક કૃતિઓનાં તખતાલાયક વેશાંતર રૂપાંતર પ્રયોજવામા તેમ ગુજરાતીમાં ઉતારવામાં ધનસુખલાલ વિશેષ સક્રિય અને અગ્રણી રહ્યા જણાય છે જેકે, ખાસ રંગભૂમિદષ્ટિથી આરંભાયેલી આ કલમપ્રવૃત્તિમાં આ વિલક્ષણતા તેમ સતત પ્રહસન પત્રપાત કાંઈક સ્વાભાવિક—કાંઈક સહેનુંક કર્યા વિના નહિ રહે સાથેસાથે, વ્યવસાયી અતિરંજકતાના પુનરાવર્તન પેટે જાણે કેવળ હાસ્યાતિરેક વડે પ્રેક્ષકને આકર્ષવા-ચીઝવવાની નીતિરીતિના વિષવર્તુળ જેવાં અનિષ્ટ સ્વસ્થ રંગભૂમિ તથા નકકર નાટ્યવિકાસ માટે માત્ર અનનુકૂળ નહિ, વિઘ્નાતક પણ નિવડી આવે એવી, તદ્દવિદ તેમ પ્રગતિશીલ વિકાસવાંચ્છુ વર્તુળોમા વ્યક્ત થવા મોડેલી સાવધાન-ચેતવણી પ્રહસનાત્મક કૃતિઓના લગભગ એકચક્રી વર્ચસના ઉપલક્ષ્યમાં સકારણ હરવાની ધનસુખલાલ તથા અન્ય વેશાંતરકારોના રૂપાંતર—ઉદ્યમ દ્વારા શૈશવ વટાવતી અને કંદ કાઢતી બિન-ધંધાદારી રંગભૂમિપ્રવૃત્તિને જીવવા ટકવાનું મુખ્ય નિમિત્ત મળી રહ્યું એ કદાચ આ પ્રહસન પત્રપાતની મુખ્ય ઉપયોગિતા—અને ‘રંગભૂમિની વિકાસપાત્રાની દિશા-ગતિની અનિશ્ચિતતા વા સ્થગિતતા નોતરાઈ આવી એ પ્રહસન-અનુવાદના એકપક્ષી પુરુષાર્થની તાત્ત્વિક ઊણપ પણ ખરી પરંતુ રંગભૂમિ અર્થે વિકાસોપકારક વિકલ્પો વિચારાયાં-અજમાવાયા નથી એમ છેક નથી પ્રહસન પરસ્તીના વલણનો પ્રતિકાર કરવામાં મૌલિક નાટ્યલેખન અંગે જેમ અભિનયરસિક શિવકુમારના તેમ નાટ્યાનુવાદ વિશે અભિનય-

## ભરતવાક્યમ્

નેસર્ગિક અભિનય સરકારે દ્વારા પોષાવેલી દશ્યતત્ત્વપ્રચુર તળપટી ભવાઈથી માંડી યાત્રિક સુવિધાએ સુવબ કરી આપેલા શ્રાવ્યતત્ત્વનિર્ભર રેડિયોફક સુધીના ગુજરાતી નાટકના ઉદ્ભવ વિકાસની અગિયાર દશકાની ઇતિહાસ યાત્રાનું નિખાલસ ચિત્તે સરવૈયુ કાઢવા મથનાર અભ્યાસીને અસતોષ અચૂક થવાનો અને એ માટે તેને કારણો પણ પૂરતા મળી રહેવાના આગા, કદ તથા પથરાટની અપેક્ષાએ સધન તેમ જ મિલિમૂલક મેડાસુ ઓછુ—આછુ વયુ છે એ આવા જનતોષ માટેનું મૌપ્રથમ અને વાજબી કારણ ગણાતું રહેશે ગુણવત્તા તથા મૌલિકતા, સત્ત્વમૂલકતા તથા સુનાટિયતાના ધોરણે ગુજરાતી નાટ્યકારોની વા નાટકોની યાદી કરવાનું કહેવામા આવે તો સહેલાઈથી કેવળ મોઝે કહી શકાય પરંતુ સર્વમાન્ય ધોરણે વા અપેક્ષા તેમ પ્રશિષ્ટ કે ઉત્તમોત્તમ શૈલી લાક્ષણિકતા વેગળી રાખવામાં આવે તો ગુજરાતી નાટકના એકસો દશ વર્ષના આખું દરમિયાનના વિવિધલક્ષી પ્રયોગો તેમ ઉન્મેષો નિમિત્તે પ્રથમદર્શી નિરાશાને સ્થાને વાચન તેમ અભ્યાસ અંગે રમ કેળવાઈ આવતો અને કૃતિ કર્તાનું વૈવિધ્ય પણ સ્વાધ્યાય ગમ ખમનું જણાશે 'ગુલાબ'થી 'શર્વલક' કે રમણીકાઈથી શિવકૃમાર પર્વતની નાટ્યવિષયક સ્વરૂપ, સામગ્રી તેમ જ શૈલીની રસપ્રદ બહુવિધતા માણી સુજ્ઞ-સમભાવી વાચક ગમ સાર્ગક્યની પ્રતીતિ પણ અનુભવશે, તેમ છતાં સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકસબીનો વા સર્વાંગસફળ નાટ્યકૃતિનો નામનિર્દેશ કરવાનું કહેવામા આવે તો તે પણ તાત્કાલિક મૂળવસ્તુમાં મુકાવાનો એટલે, ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ એટલો જ પૂરતો કરવાનો સદીભરના અવલોકન પછી, નાટકના સર્વાંગીણ

વિકાસ માટે પૂરતી શક્યતાઓ રાખવા તાનુકૂળ સંજોગ સ્થિતિ અનુપલબ્ધ હતા  
 ૧. ભાગ્યે કોઈ પ્રેરાયે ઊંડટ્ટુ, અભિનય નેપુન્ન્ય દાખવતી લોકનાટ્ય પરંપરા,

૨ પુરુષાર્થ દાખવતો ધીકતો તખતો, અભિનયકલાનો વશપરંપરાગત વારસો.

૩ વર્ગ નો તેમ ટેક અને સામગ્ર્યભરિની સત્રો નભાવતા લ્યપ્તિવિશેષ

અભિનયપ્રચુર તખતાનુકૂળ નાટકોનું દારિદ્ર્ય ફેડવા માટે પ્રહમનો રૂપાંતરો સિવાય ઈતર વિકલ્પો અજમાવાયા એમા નવલકથાનાં નાટ્યરૂપાંતરોના કામ ચલાઉ—કાર્યમાધક કીમિયાનું પણ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં વિગત ટાવણ કરી લેવું જોઈએ આ નવા કલમ અખતરો નિમિત્તે મુનશી, ૨ વ દેમાઈ, ગુણવતરાય આચાર્ય, ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહ, ‘દર્શક’ જેવા સફળ-લોકપ્રિય નવલકથાકાગેની કૃતિઓનાં નાટ્યરૂપાંતર થવા લાગે છે અને તેની તખતા-રજૂઆત અભિનય તેમ નાટ્યશોખની બાબતમા ઘણી રીતે અર્થમાધક નીવડે છે એ નવું અને વિકાસોપયોગી વલણ વહેલ ગણાય આવાં બહુધા ગભીર અને હાસ્યેતર રસના નાટ્યરૂપાંતરોની ભજવણી દ્વારા મૌલિક વા અનુદિત નાટ્યરૂપેખન વિશે વ્યાપેલી પ્રહમન પરસ્તીની વિકૃતિ ઇમવાનું પણ સાથેમાથે ઓછેવત્તે અથે શક્ય બને છે એ હકીકત નોંધ વિશેષ મહત્ત્વ પામશે

સમગ્ર રીતે જોતા, મૌલિકની જેમ જ અનુદિત નાટ્યસાહિત્ય વિશે પણ એક પ્રકારની લાક્ષણિકતા જડી રહેવાની ભાષાતર રૂપાંતર પ્રવૃત્તિના પૂર્વાર્ધમા ગુજરાતી અનુવાદમેથે વિશેષ એક દાખવ્યો છે શિષ્ટ તેમ ભૂમિજાત સંસ્કૃત નાટ્ય પરપરા પરત્વે એમા શીખાઉ, હાસ્યાપદ તેમ નીરસ લેખકવેગ, સમજોડી શબ્દશ અનુવાદની શુષ્ક વફાદારી, સટીક પાઠ્યાનુવાદના પાઠિત્ય પ્રદર્શન વા વિદ્વતા વ્યામોહ એમ ચિત્રવિચિત્ર વૃત્તિ-રીતિ છતી થતી રહી છે આ કલમ ઉદયમ અગે ઉત્તરાર્ધ કાળમા પ્રેરણા નિમિત્ત બદલાય છે, પરંતુ અંગ્રેજ કે પરભાષી તેમ પરદેશી રૂપાંતર—વેશાંતરના ફાન વિશે નાટ્યવિષયક અત્યુત્સાહ, તખતાલાયકીની એકપક્ષી આરાધના, મુક્તિયુક્ત મનોરજકતા, રસ રુચિ અગે વિવેક-ઊભુપ, લખાવટનું ઉપડકપણ અને વ્યવસાયિતા છતી કરતી ઉતાવળ જેવા, જે અગાઉ સરખા અણગમતા વલણો નજરે પડવા લાગે છે તે વિકાસ પ્રતિકૂળતાની બાબતમાં તો ઓછા નથી ઉતરતા આમ, કર્તા કૃતિના રાખ્યાબધ વિવિધ તરજૂમાઓ છતાં સરવાળે તો ગુજરાતી નાટક સમગ્રને વિકાસ લાભ અપૂરતો વા ન જેવો થયો જણાવાનો અને વિપુલ—સમૃદ્ધ ફાલ ઉતારવા માટે સત્ત્વશીલ ત્રિધારણ બની રહેવાનું અનુવાદ કાર્યનું સર્વોચિત તાત્પર્ય સિદ્ધ થયું નહિ કહેવાય આવું સરવૈયું તારવતી વેળા, સંસ્કૃત અને ગભીર નાટકોના ઉપરાઉપરી અનુવાદોએ વિદ્વાન તેમ સાહિત્યિક વર્ગ વિશે પણ નાટ્યરસની જાગૃતિ પહોંચાડી અને ટકાવી રાખી તથા પરદેશી અને પ્રહસનરસિક રૂપાંતરોએ રગભૂમિ રસિયો અભિનયશોખ કેળવ્યો—પોષ્યો એ બે બાબત પણ જ્યાં યાસે નોંધવાની રહેશે

## ભરતવાક્યમ્

નેસાંગિક અભિનય સંસ્કારો દ્વારા પોષાણેલી દશ્યતત્ત્વપ્રચુર તળપટ્ટી ભવાઈથી માંડી યાત્રિક સુવિધાએ સુલભ કરી આપેલા શ્રાવ્યતત્ત્વનિર્ભર રેડિયોરૂપક સુધીના ગુજરાતી નાટકના ઉદ્ભવ વિકાસની અગિયાર દશકાની ઇતિહાસ-ચાત્રાનું નિખાલસ ચિત્તે સરવૈયું કાઢવા મથનાર અભ્યાસીને અસંતોષ અચૂક થવાનો અને એ માટે તેને કારણો પણ પૂરતાં મળી રહેવાનાં. આમાં, કંદ તથા પથરાટની અપેક્ષાએ સઘન તેમ જ સિદ્ધિમૂલક ખેડાણ ઓછું—આછુ થયું છે એ આવા અમંતોષ માટેનું સૌપ્રથમ અને વાજબી કારણ ગણાતું રહેશે. ગુણવત્તા તથા મૌલિકતા, સત્ત્વમૂલકતા તથા ‘સુનાટયતાના ધોરણે ગુજરાતી નાટ્યકારોની વા નાટકોની યાદી કરવાનું કહેવામાં આવે તો સંલેખાઈથી કેવળ મોંઘે કહી શકાય. પરંતુ સર્વમાન્ય ધોરણે વા અપેક્ષા તેમ પ્રશિષ્ટ કે ઉત્તમોત્તમ શૈલી-લાક્ષણિકતા વેગળી રાખવામાં આવે તો ગુજરાતી નાટકના એકસો દશ વર્ષના આપુ દરમિયાનના વિવિધલક્ષી પ્રયોગો તેમ ઉન્મેષો નિમિત્તે પ્રથમદર્શી નિરાશાને સ્થાને વાચન તેમ અભ્યાસ અંગે રસ કેળવાઈ આવશે અને કૃતિ કર્તાનું વૈવિધ્ય પણ સ્વાધ્યાય શ્રમ ખમતું જણાશે. ‘ગુલાબ’થી ‘શવિલક’ કે રમણેાડભાઈથી શિવકુમાર પર્વતની નાટ્યવિષયક સ્વરૂપ, સામગ્રી તેમ જ શૈલીની રસપ્રદ બહુવિધતા માણી સુશ-સમભાવી વાચક શ્રમ સાર્થક્યની પ્રતીતિ પણ અનુભવશે, તેમ છતાં સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકસભીનો વા સર્વાંગસફળ નાટ્યકૃતિનો નામનિર્દેશ કરવાનું કહેવામાં આવે તો તે પણ તાત્કાલિક મૂંઝવણમાં મુકાવાનો. એટલે, ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ એટલે એ પૂરતો ઠરવાનો. સદીભરના અવલોકન પછી, નાટકના સર્વાંગીણ ખેડાણ વિકાસ માટે પૂરતી શક્યતાઓ અથવા સાનુકૂળ સંજોગ સ્થિતિ અનુપલબ્ધ હતાં એમ કહેવા ભાગ્યે કોઈ પ્રેરાશે ઊલટું, અભિનય નેપથ્ય દાખવતી લોકનાટ્ય પરંપરા, પ્રબળ નાટ્ય પુરુષાર્થ દાખવતો ધીકતો તખતો, અભિનયકલાનો વંશપરંપરાગત વારસો સંભાળતો નટવર્ગ, નેહ તેમ ટેક અને સાદસબુદ્ધિથી સૂત્રો સંભાળતા, વ્યક્તિવિશેષ જેવા સંસ્થા સંચાલકો અને વિવેકને ધ પટાવતી કદરદાની દર્શાવતો અત્યુત્સાહી પ્રેક્ષકવર્ગ જેવાં વિશિષ્ટ ઘટકતત્ત્વો લક્ષમાં લેતાં, એવો મત કદાચ બધાય ખરો કે ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિના વિકાસાર્થે લગભગ અનન્ય જેવો સુયોગ સુલભ થયો હતો. પરંતુ, પ્રચ્ન નાટ્યચિંતકરમા નિર્દેશાયેલી આ સઘળી માનુકૃણતાઓમાં નાટ્યકારનો નામોલ્લેખ થયો જણાતો નથી—એ ખુટતી કદી જ કદાચ નિર્ણાયક તાત્ત્વિક ઊંચુપ ઠરી શકે. વંળી, રંગભૂમિ પર તથા સાહિત્યમાં નાટકો લખનારાઓની મંજ્યા કોઈપણ દિસાએ નાની તો નહિ જગ્યાય ચિખાઉ લેખકની માંડી ગાપર સજ્જે નાટકને તોત્પાડ અપનાવ્યું

અભિનયપ્રચુર તખતાનુકૂળ નાટકોનું ધારિદ્ર્ય ફેડવા માટે પ્રહમનો રૂપાંતરો સિવાય ઈતર વિકલ્પો અજમાવાયા એમાં નવલકથાના નાટ્યરૂપાંતરોના કામચલાઉ—કાર્યસાધક કીમિયાનું પણ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં વિગત ટંચણ કરી લેવું જોઈએ. આ નવા ક્લમ-અખતરા નિમિત્તે મુનશી, ર વ દેમાઈ, ગુણવંતરાય આચાર્ય, યુનીચાલ વર્ધમાન શાહ, ‘દર્શક’ જેવા સફળ-લોકપ્રિય નવલકથાકારોની કૃતિઓનાં નાટ્યરૂપાંતર થવા લાગે છે અને તેની તખતા-રજૂઆત અભિનય તેમ નાટ્યશોખની બાબતમાં ઘણી રીતે અર્ધમાધક નીવડે છે એ નવું અને વિકાસોપયોગી વલણ-વહેણ ગણાય. આવાં બહુધા ગંભીર અને હાસ્યેતર રસનાં નાટ્યરૂપાંતરોની ભજવણી દ્વારા મૌલિક વા અનુદિત નાટ્યલેખન વિશે વ્યાપેલી પ્રહમન-પગ્ગનીની વિકૃતિ ઇમવાનું પણ સાથેસાથે ઓછેવત્તે અંશે શક્ય બને છે એ હકીકત નોંધ વિશેષ મહત્ત્વ પામશે.

સમગ્ર રીતે જોતાં, મૌલિકની જેમ જ અનુદિત નાટ્યસાહિત્ય વિશે પણ એક પ્રકારની લાક્ષણિકતા જાળી રહેવાની. ભાષાંતર રૂપાંતર પ્રવૃત્તિના પૂર્વાર્ધમાં ગુજરાતી અનુવાદકોએ વિશેષ ઝોક દાખવ્યો છે શિષ્ટ તેમ ભૂમિજત સંસ્કૃત નાટ્ય પરંપરા પરત્વે. એમાં શ્રીખાડે, હાસ્યાપદ તેમ નીરસ લેખકવેડા, સમગ્રવોકી શબ્દશઃ અનુવાદની શુષ્ક વફાદારી, સટીક પાઠ્યાનુવાદના પાંડિત્ય પ્રદર્શન વા વિદ્વતા વ્યામોહ એમ ચિત્રવિચિત્ર વૃત્તિ રીતિ છતી થતી રહી છે. આ ક્લમ ઉદય અગે ઉત્તરાર્ધ કાળમાં પ્રેરણા નિમિત્ત બદલાય છે, પરંતુ અંગ્રેજી કે પરભાષી તેમ પરદેશી રૂપાંતર—વેશાંતરના ફાલ વિશે નાટ્યવિષયક અત્યુત્સાહ, તખતાલાયકીની એકપક્ષી આરાધના, યુક્તિયુક્ત મનોરંજકતા, રમ રુચિ અંગે વિવેક ઊંચપ, લખાવટનું ઉધડકપણું અને વ્યવમાયિતા છતી કરતી ઉતાવળ જેવાં, જે અગાઉ સરખાં અણગમતાં વલણો નજરે પડવા લાગે છે તે વિકાસ પ્રતિકૂળતાની બાબતમાં તો ઓછાં નથી ઉતરતાં આમ, કર્તા કૃતિના સંખ્યાબંધ વિવિધ તરજૂમાઓ છતાં સરવાળે તો ગુજરાતી નાટક સમગ્રને વિકાસ લાભ અપૂરતો વા ન જેવો થયો જણાવાનો અને વિપુલ—સમૃદ્ધ ફાલ ઉતારવા માટે સત્ત્વશીલ બિચારણ બની રહેવાનું અનુવાદ-કાર્યનું સર્વોચિત તાત્પર્ય સિદ્ધ થવું નહિ કહેવાય. આવું સરવૈયું તારવતી વેળા, સંસ્કૃત અને ગંભીર નાટકોના ઉપરાઉપરી અનુવાદોએ વિદ્વાન તેમ સાહિત્યિક વર્ગ વિશે પણ નાટ્યરસની જાગૃતિ પહોંચાડી અને ટકાવી રાખી તથા પરદેશી અને પ્રહસનરમિક રૂપાંતરોએ રંગભૂમિ-રસિયો અભિનયશોખ કેળવ્યો—યોખ્યો એ બે બાબત પણ જમા પાસે નોંધવાની રહેશે.

## ભરતવાક્યમ્

નેસાગિક અભિનય સંસ્કારો દ્વારા પોષાયેલી દશ્યતત્ત્વપ્રચુર, તળપદી ભવાઈથી માંડી યાત્રિક સુવિધાએ સુલભ કરી આપેલા શાલ્યતત્ત્વનિર્ભર રેડિયોડ્રપક સુધીના ગુજરાતી નાટકના ઉદ્ભવ વિકાસની અગિયાર દશકાની ઇતિહાસ-યાત્રાનું નિખાલસ ચિત્રો સરવૈંનું કાઢવા મથનાર અભ્યાસીને અસંતોષ અચૂક થવાનો અને એ માટે તેને કારણો પણ પૂરતાં મળી રહેવાના. આમાં, કદ તથા પથરાટની અપેક્ષાએ સઘન તેમ જ સિદ્ધિમૂલક ખેડાણ ઓછું—આછું થયું છે એ આવા અર્થતોષ માટેનું સૌપ્રથમ અને વાજબી કારણ ગણાનું રહેશે. ગુણવત્તા તથા મૌલિકતા, મત્ત્વમૂલકતા તથા 'સુનાટયતાના ધોરણે ગુજરાતી નાટ્યકારોની વા નાટકોની યાદી કરવાનું કહેવામાં આવે તો સહેલાઈથી કેવળ મોંઝે કહી શકાય. પરંતુ સર્વામાન્ય ધોરણે વા અપેક્ષા તેમ પ્રચિદ્ધ કે ઉત્તમોત્તમ શૈલી-લાક્ષણિકતા વેગળી રાખવામાં આવે તો ગુજરાતી નાટકના એકસો દશ વર્ષના આખુ દરમિયાનના વિવિધલક્ષી પ્રયોગો તેમ ઉન્મેષો નિમિત્તે પ્રથમદર્શી નિગયાને સ્થાને વાચન તેમ અભ્યાસ અંગે રમ કેળવાઈ આવશે અને કૃતિ કર્તાનું લૈવિધ્ય પણ સ્વાધ્યાય-શ્રમ ખમતું જણાશે. 'ગુલાબ'થી 'શવિલક' કે રમણેડભાઈથી શિવકુમાર પર્માત્મની નાટ્યવિષયક સ્વરૂપ, સામગ્રી તેમ જ શૈલીની રસપ્રદ બહુવિધતા માણી સુશ-સમભાવી વાચક શ્રમ-સાર્થકયની પ્રતીતિ પણ અનુભવશે, તેમ છતાં સિદ્ધહસ્ત નાટ્યકસબીનો વા સર્વાંગસફળ નાટ્યકૃતિનો નામનિદેશ કરવાનું કહેવામાં આવે તો તે પણ તાત્કાલિક મૂળવસ્તુમાં મુકાવાનો. એટલે, ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ એટલો જ પૂરતો ઠરવાનો. સદીભરના અવલોકન પછી, નાટકના સર્વાંગીણ ખેડાણ વિકાસ માટે પૂરતી શક્યતાઓ અથવા સાનુકૂળ સંજોગ સ્થિતિ અનુપલબ્ધ હતાં એમ કહેવા ભાગ્યે કોઈ પ્રેસાદે ઊંધડું, અભિનય નેપુણ્ય દાખવતી લોકનાટ્ય પરંપરા, પ્રબળ નાટ્ય પુરુષાર્થ દાખવતો ધીકતો તખતો, અભિનયકલાનો વંશપરંપરાગત વારસો સંભાળતો નટવર્ગ, નેહ તેમ ટેક અને સાદસબુદ્ધિથી સૂત્રો સંભાળતા, વ્યક્તિવિશેષ જેવા સસ્થા સંચાલકો અને વિવેકને ય વટાવતી કદરદાની દર્શાવતો અત્યુત્સાહી પ્રેક્ષકવર્ગ જેવાં વિશિષ્ટ ઘટકતત્ત્વો લક્ષમા લેતાં, એવો મત કદાચ બંધાવ ખરો કે ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિના વિકાસાર્થે લગભગ અનન્ય જેવો સુયોગ સુલભ થયો હતો. પરંતુ, પ્રસ્તુત નાટ્યચિતારમાં નિદેશાયેલી આ સઘળી ગાનુકૂળતાઓમા નાટ્યકારનો નામોલ્લેખ થયો જણાતો નથી—એ ખૂટતી કડી જ 'કદાચ નિર્ણયિક તાત્ત્વિક ઊંચુ ઠરી 'શક' વળી, રંગભૂમિ પર તથા સાહિત્યમાં નાટકો લખનારાઓની સખ્શા કોઈપણ હિસાબે 'નાની તો નહિ જગ્યાય શિખાઉ લેખકથી માંડી ગાખર મજાકે નાટકને મોત્યાહ અપનાવ્યું

હોવાથી ગુજરાતીમા નાટકની ઉપેક્ષા થઈ છે એવો બેધક્ક મત પણ વાજબી નહિ  
 છે. પરંતુ ગુજરાતી નાટ્યલેખક વર્ગ વિશે બીજી એક દ્વિવિધ પરિસ્થિતિ નોંધવા પ્રાપ્ત  
 થયે. ખાસ રંગભૂમિ માટે લખતી થયેલી—લખતી રહેલી કલમોએ સાહિત્યિક અપેક્ષાઓ  
 તથા સર્વકાલીન લાક્ષણિકતાઓ પરત્વે દુર્લભ સેવતા રહી, મુખ્યત્વે કેવળ વ્યવસાયી  
 વિશેષતાઓ અને તાત્કાલિક મનોરંજકતાના ઘણા નીચા નિશાન તાકયા અને ઘણી  
 સહેલાઈથી આખ્યા એ ઉક્ત પરિસ્થિતિનું એક પાસું આપી ઊઠેટું, સાહિત્યિક શોખ  
 તથા નાટક પરત્વેના આકર્ષણ અને કંઈક અંશે કર્તા બનવાની ઊંચ ધગશ નિમિત્તે  
 લખતા થયેલા વર્ગ પૈકી ઘણાએ કોઈ લક્ષ્ય જ ન બાધ્યાં, તેા કેટલાકે અર્ધીતર્હા નિશાન  
 ઘણા ઊંચાં ગોઠવ્યાં, પરંતુ એમા મુખ્ય અને તાત્કાલિક તાકીદનું તથા નજીકનું રંગભૂમિ  
 અંગેનું લક્ષ્યબિદ્ધ કા તેા પડતું મૂકાયું, કા તેા ચૂકી જવાયુ ગુજરાતી નાટકના વિતારની  
 આ બીજી બાજુ એટલે ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ જા પૂરતો થયો છે એ વિધાનનો  
 વારાઘા સમજવાનો રહેશે આ બેવડી પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિના ઉપલક્ષ્યમા રંગભૂમિ  
 અર્થે લેખન-ઉદ્દ્યમ દાખવતા સમૂહનો વિગત-ઉલ્લેખ આ અભ્યાસ—વિલેકન પૂરતો  
 અપ્રસ્તુત રાખીને, સામાન્ય રીતે એમ કહી શકાય કે ગુજરાતી લેખકોએ નાટકની નહિ  
 પરંતુ નાટક લખતી વેળા મુખ્યત્વે રંગભૂમિની અવજા કરી એમ જ. જોકે આ  
 લેખક વર્ગને નાટ્યપદ્ધતિ પૂરેપૂરું અવગત થયું હતું વા નાટ્યશૈલી કલમસાધ્ય બની  
 આવી હતી એમ પણ નથી પ્રારંભમાં ઉત્પાદી કૃતિકાપ્રિયોએ નાટ્યબધ વિશે કવિતા,  
 નવલકથા, વાર્તા તેમ જ ઈતિહાસ પુરાણના વિષયવસ્તુ, કથનરસિતિ તથા રસબાહુદાની  
 એવી સ્ત્રોતભેજ કરી મૂકી કે એ અરાજકતા તેમ અતિરેકમા નાટ્યપ્રકારની સાર્થકતા  
 સિદ્ધ કરી આપતા રંગભૂમિ-અનુસંધાનની ઉપેક્ષા જાણે છેક સાહજિક બની રહી—અને  
 ગતાનુગતિક લેખનપ્રવાહમા કોઈએ જુદા તરી આવવા વિશે જાગ્રુ વિચારું પણ જણાવું  
 નથી ઘિઘટતા હોખીન સાગર વર્ગે શાસ્ત્રીય રીતે નાટકને કાવ્યના દર્શ્ય પ્રકાર તરીકે  
 સ્વીકારું ખરું, પરંતુ પાડિત્ય તેમ પદ્યાનુતાના ઓછાવત્તા અત્યાગ્રહ-અતિરેક દર્શ્યક્ષમતા  
 તથા અભિનયસુલભતા માટે પ્રતિકૂળ નીવડયા વિના ભાગ્યે જ રહે સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર  
 તથા નાટ્યાદર્શની પ્રભાવક અસર અને પ્રવાહગત લેખનરીતિના કાર્થક પ્રતિકૂળ વિપરીત  
 પરિણામ તરીકે આનું તાત્કાલિક ટાયણ કરી રાખવાનું રહેશે પંડિત નાટ્યશ વર્ગે તથા  
 નાટ્યરસિકોએ આ દર્શ્ય સાહિત્યપ્રકારની ભાવવાહી તેમ કલેાચિત રસનિરપિત્તિ અર્થે  
 સામિનયતાની અને એમ રંગભૂમિની અગત્ય ઓછી આકી હતી એમ નથી, પરંતુ  
 એક બાજુ નાટ્યપદ્ધતિનું અભિનેયાર્થ પાસું શૈલીનિર્ધ કરવા ઔદાસીન્ય કે અમભાનતા  
 દાખવાનાં હતા તેમ બીજી બાજુ વ્યવસાયી નીતિ-રીતિ અપનાવતી જતી સમકાલીન



રગભૂમિ પરત્વે સુરુચિ કે સૂઝ નિમિત્તઉત્સાહ-ચૂન્યતા તથા સહકાર-અભાવ કેળવાતાં થયાં હતાં. આનું સીધું પણ વિચિત્ર પરિણામ આવ્યું તે એ કે, સાહિત્ય તથા રગભૂમિના પ્રવૃત્તિ પ્રવાહ તથા વિકાસ ઇતિહાસ ઉત્તરોત્તર એકબીજાથી અજગા પડતા રહ્યા અને પોતપોતાની વિવક્ષાનું ઊંચુંપોના અનિવાર્યતા અટવાતા—રચના રહ્યા ભજવાતા જોવાતાં નાટકો છપાય નહિ અને લખાતા છપાતા નાટકો ભજવાય નહિ એવી વિસ્મયજનક કૃત્રિમતા જ કદાચ આ વિકાસ પ્રતિકૂળતાનું નિર્ણાયક નિમિત્ત ઠરી શકે પરંતુ એક જ પ્રવૃત્તિના આ ઉભય ક્ષેત્રો વિશે પરસ્પર ભાવનનો અભાવ વર્તાય એ પરિસ્થિતિ અનિવાર્ય કે હુ સાધ્ય પણ નહિ ઠરે એ વિષય-સદર્ભમાં, ગુજરાતી નાટકના વિકાસ—ચિત્રની વિગત પૂરતી અર્થે, વ્યવસાયી રગભૂમિના કેટલાક આંખડ ટાળીને નાટકની તાત્ત્વિક લોકપ્રિયતા જળવવા વધારવાના છૂટક વ્યક્તિવાર પ્રયત્નોનો પણ ઉલ્લેખ થવો ઘટે

રગભૂમિ ધગશનું એવું સૌપ્રથમ દષ્ટાંત એમ તેા નાટક-આરભના સમયરંગ વેળા જ મળી રહેવાનું ‘નાટ્યવિષય’ની શાસ્ત્રી જાણકારી ધરાવનાર રણછોડભાઈની સાહિત્ય-રસિક પ્રકૃતિએ ‘ભવાઈના અભાવ’ નિમિત્તે ‘ભરતમુનિના અનુયાયી’ તરીકે હેતુ-સભાનતા તથા કાર્યતત્પરતા અનુભવી નાટ્ય લેખનની તેમ રગભૂમિ-સાપક તથા માર્ગદર્શનની પ્રારભથી ઊંચ દાખવી પરંતુ ગુજરાતી નાટ્યલેખક વર્ગ વિશે ઉગત ઉત્સાહની કે ધ્યેયનિષ્ઠાની પરપરા બંધાવાનો પ્રા ભ થયો નહિ એટલે, આ પૂર્વરંગ વેળા જ એક વિકાસ બાધક વિગત તારવવાની થયે એટલું જ નહિ, એમા હકિકત પુરવણી પેટે આ આઘ નાટ્યકારના ઉદાહરણમાંથી જ કારણરૂપ ઈતર વિગત સામેલ કરવાની રહેશે તે આ કે, વ્યવસાયી અતિરક તેમ જ સૂઝ શૈલીની ઊભય સૂચવતા, નવા દાખવ થતા, વર્ચસ્વ ભોગવતા અતિર જકતાના અનિષ્ટોથી અકળાઈ ખુદ રણછોડભાઈએ પણ, પોતે પુરુષાર્થપૂર્વક પ્રારભેલી પ્રવૃત્તિના કારકિર્દી ક્ષેત્ર પરત્વે ઉત્તરારાતર ઉદાસીનતા દાખવી અને એ નાટ્યવિકૃતિની અરાજકતાની ખસૂઝ તથા નિખાલસ ટીકા પેટે ‘નિદ્યશુ ગાર નિપેધક’ જેવું નાટક લખી એ રગભૂમિ સ્થિતિનો નિરાશાજનક તેમ અતિવાસ્તવિક ચિતાર આપ્યો, ઉપરાંત એ એક જ કૃતિ દ્વારા પોતાની નાટ્યનિષ્ઠા તથા રગભૂમિ અભાવ બનેલી મબળ સકારણ અભિવ્યક્તિ તાકી લીધી જાણે. ટૂંકમાં, સ્વનંત્ર ‘મડળી’ની સ્થાપના મારફત નાટકની ભજવણી અંગે લખાવગની સુરુચિ તથા રજૂઆતના મિત્ત-પાદારી ધારણા શક્ય તેટલા દાખવ કરવાનો આવો પ્રારંભિક પ્રયાસ ઉગ્ર બનતા આવતા વ્યવસાયીકરણ સામે મંદ પડી મોળાં ઊતર્યો અને નાટ્યસાહિત્ય તથા રગભૂમિના મહકારની ફજાથી પ્રજ્વાલી બંધાવાનું ન બન્યું એટલું જ તારણ ટાકવાનું રહેશે

આ સિવાય, માત્ર રંગભૂમિની પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિ સાથે સમાધાન ગેઠવી નાટ્ય સહયોગ કેળવવા જાળવવાના પ્રયાસ પણ આ લાબા ગાળા દરમિયાન થયા છે એમાં મુખ્ય ઉન્નય કરવાનો રહેશે 'કાન્તા'કારનો તથા 'કાન્ત'નો સાહિત્યિક રસ રુચિ તથા તખ્તાની આવશ્યકતાનો પરસ્પર મેળ પાડવાની જુદીજુદી શક્યતા તેમ લખાવટ અંગે મલિભાઈના 'કાન્તા' તથા મલિશકરના 'જલિમ દુલિયા' જેવા નાટકોમાથી તત્કાલ ખૂરતો આ અંગે અગત્યનો પદાર્થપાઠ મળી રહ્યો કહેવાય—એ રીતે કે પરસ્પરના સૂગ તથા અસહકારના આત્મનિક વાણીની પરિણામશૂન્યતાની અપેક્ષાએ, નાટકનું લખ્યા કારણ સાર્થક થાય તથા રંગભૂમિની લોકમાનસ પરત્વેની અસરકારકતાનો પણ શક્ય લાભ મળી રહે એ પ્રકારનો શીવી સમન્વય કે સમાધાન તત્પરતા આવકાર્થ કરે, કેમ કે એમા આ કે તે પરિણામને અવકાશ અચૂક રહ્યો છે પ્રવાહજત નાટ્યલેખનના ઉદ્યમાતમા આવી રીતે સહકારી વલણ કે સમન્વયી શીલી દાખવવા પ્રયોજવાનો ધરો ન લેવાયો અને બને કાવ્યોએ પોતે પણ એવા શીલી પ્રયોગ અર્થે કોઈ ઉન્નત સભાનતા કે મધામણ અથવા એકાદ જે નાટકથી વિશેષ ઉત્સાહ સાતત્ય દાખવ્યા નહિ, એવી દ્વિવિધ પરિસ્થિતિના કારણે જ કદાચ શીવી રીતિની એકવિધતા તેમ મર્યાદાના નિવારણનું નિમિત્ત ઊગ્યું નહિ

વાવમાથી નાટકોની લખાવટની કેટલીક અતિશયતા તેમ વિકૃતિઓ ગાળી, તેમાના લોકપ્રિય નાટ્યોથી તથા વિશેષતાઓને બનતો સાહિત્યિક ઓપ આપવાની સહેનુક કોશિશ કરવા બદલ રમણલાલ વ દેસાઈનો અને શિશુ-સરકાર, રંગભૂમિવપયક અનુભવ તથા સુધારક વિચારો દ્વારા આ રૂઝ નાટ્યરીત વિશે કેટલીક અપ્રચલિતતા તેમ રુચિપોષકતા દાખવ કરી એ ભેત્રે નવું ચેતન પ્રગટાવવાની મધામણ તથા રંગભૂમિદાજ દાખવવા બદલ નૃસિંહ ભગવાન વિભાકરનો પણ ઉન્નય થઈ શકે પરંતુ, રંગભૂમિના મુગ્ધ—શોખીન પ્રેમક તરીકે રમણભાઈને સાધકબાધક નિર્ણયશક્તિની તેમ નાટ્યવિવેકની ઊણપની, તેા અકાળ અવસાનથી છીનવાઈ ગયેલી ટૂંકી કારકિર્દી દરમિયાન વિભાકરને કાર્યસાધક હથોટીના અભાવની મુખ્ય બાધા નથી આવી એટલે, સાહિત્ય રંગભૂમિના સાહચર્ય અંગે નકકર તાત્પર્ય ફગવાને બદલે આ પાતળી પર પરામા બે અત્યુન્નસાહી પ્રયાસોનું કેવળ નામ ઉમેરણ થવાનું જ બન્યું આમ, નાટકને વ્યાપક રસસકરતા તથા રજકતામાથી ઉગારી તેનું સાહિત્યાનુસંધાન સ્થાપવાના આ અને આવા જે કાંઈ વ્યક્તિવાર અને સમાન અસમાન પ્રપત્નો થયા તેમા તાત્કાલિક કે દૂરગામી નાટ્યેદપકારક પરિણામો ફગવાનો તાત્ત્વિક ઉદ્દેશ જરૂર આવ્યો નહિ જણાય—એનું કદાચ એક વલૂનજેઈતું પરિણામ આવ્યું તે એ કે, ભજવાતા જોવાતા તથા લખાતા છપાતા નાટકોની ખૂબીઓનો ન તેા પરસ્પર વિનિમય મધાપો કે ન તેા એકબીજાની ખામીઓનું નિવારણ થયું ટકમાં,

ગુજરાતી નાટક એકબાજુ લખાવટના શિષ્ટતાશિષ્ટતાના આગ્રહ દુરાગ્રહ હેઠળ ‘સાહિત્યિક’ બની રહી બહુધા પુસ્તકનાં બે પૃષ્ઠો વચ્ચે અટવાતું રહ્યું, તો બીજે પક્ષે રંગભૂમિના દીવા સન્મુખ રજૂઆતની લોકપ્રિય મનોરંજકતાના અત્યાગ્રહ નિમિત્તે વ્યવસાયિકતાના સ્થૂળ ધોરણે સ્થગિત થતું રહ્યું. નાટ્યવિષયક પ્રવૃત્તિ આમ સ્પષ્ટતા: સાહિત્ય તથા તખ્તના ક્ષેત્રે વહેંચાઈ-ઝાઝાઈ એકબીજાથી અજાગી-સમાંતર ગતિ કરતી રહે એવી પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ વિશ્વનાટ્યમાહિત્યના ઉપલક્ષ્યમાં છેક અસામાન્ય નહિ ઠરે, પરંતુ એ નિમિત્તે જોવા—અભ્યાસવા મળતી નાટ્યપદાર્થ તેમ જ શૈલી-સ્વરૂપ પરંવેની કેટલીક આત્મંતિકતા ગુજરાતી નાટકના સંદર્ભમાં વિગતવિશેષ અવશ્ય ઠરી થકે.

આમાં એક મુખ્ય ફલિત સહજસુલભ બની રહેશે તે એ કે, બહુધા રંગભૂમિથી અલિપ્ત રહેવાના મુખ્ય કારણે જ ‘સાહિત્યિક નાટક’ તરીકે ઓળખાવાયેલા આ ‘ભના દીર્ઘ સ્તબ્દકમાં, નાટ્યવિષયની પસંદગી, નાયક-નાયિકાના પાત્રાલેખ અને નિરૂપણ, રસનિષ્પત્તિ, કવિતારંગી માવજત તથા બહોળા નાટ્યબંધ દ્વારા સંસ્કૃત નાટ્યાદર્શ તથા શૈલી-રીતિ ગુજરાતી નાટ્યલેખન અંગે પ્રભાવ—પ્રેરણાનાં પ્રમુખ નિમિત્ત બની રહ્યાં. ક્યારેક શરૂછાડભાઈ કે રમણભાઈ, ‘કાન્ત’ કે ‘કાન્તા’કાર જેવા અગ્રણીઓની શૈલીમાં અંગ્રેજી નાટ્ય-સંસ્કારોની ઓછીવત્તી છૂટીછવાયી અને રસોત્પાદક મિલાવટ થતી આવે છે, તો કવિવિશેષ-સા નાનાલાલનાં ઊર્મિનાટકો વિશે પશ્ચિમના કવિ-નાટ્યકારોની શૈલી-રીતિનો સતત વળતો આતિરેક પણ નોંધાય છે—પરંતુ, સંસ્કૃતેતર વિદેશી નાટકની જીવનશક્તિ, સુગ્રહિતતા, ગદ્યમયતા, અભિનયમુલભતા, રંગભૂમિ-સભાનતા, ટૂંકમાં એક પ્રકારની અર્વાચીનતા ગુજરાતી નાટક વિશે તાદ્યતાથી જિલાતી થાય છે. દેક મુનશીનાં શહેરી શિક્ષિત સમાજનાં અર્ગભીર પ્રહસનોમાં, ચન્દ્રવદન મહેતાનાં વણજાળીતા-નીચલા ઘરનાં વાસ્તવલક્ષી ગંભીર નાટકોમાં તેમ જ એકાંકી કે રેડિયોરૂપક જેવા લઘુનાટકના અવતરણ તેમ પ્રયોગલક્ષી ખેડામ્માં.

સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલી વા પરિપાટીનું એકપક્ષી-એકધારું અનુયાયન ગુજરાતી નાટકના સર્વાંગીણ વિકાસની ત્રૂટી વિગેનું એકમેવ કે પ્રત્યક્ષ રીતે નિર્ણાયક બાધા કારણ ભલે ન હો, પરંતુ બહુવિધ નાટ્યછટા તથા શૈલીરીતિના આવિષ્કાર અંગે એ પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ એક મહત્ત્વની પ્રતિકળના અવશ્ય ગણાય. નાટ્યારંભની લગભગ સાથોસાથ મળતા થયેલા તખ્તના વ્યવસાયી વિકૃતિ એ પ્રગતિ અંગેની બીજી અનનુકૂળતા ઠરે. આ વિષયાનુસંધાનમાં ગુજરાતી નાટકના અ-પુરતા વિકાસનાં કેટલાંક અન્ય નિમિત્ત પણ ઉલ્લેખી થકાય.

ભૂમિજાત અને અમુક રીતે સમૃદ્ધ લોકનાટ્યપરંપરા ભવાઈનું વિદ્વદ્ગ્રિય સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્ય જેવું જોવા પ્રેરણાપ્રભાવનું અનુસંધાન જળવાઈ આવ્યું હોત તો ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય વિશે પ્રહસનતત્ત્વની, અભિનયમુલ્યતાની તથા તખતા-અપકની વિકાસ-બાધાનું નિવારણ થઈ શક્યુ હોત પહેલા ભવાઈ અને પછી વ્યવમાયી નાટક નિમિત્તે આંતરજક તત્ત્વો દ્વારા અભિનય તેમ અભિનયકારનું જે સામાજિક અવમૂલ્ય થતું રહ્યું એથી પણ સાહિત્ય તથા તખતાના દૂનદાયી સપક—મહયોગના અનુસંધાનનું કાર્ય વિકાસરોધક રીતે વિવિજાત પડ્યું કહી શકાય

નાટ્યસ્વરૂપની વ્યવર્તક સાહિત્યિક વિશેષતાઓ રંગિ લેખકવર્ગની વ્યાપક અસુમમજ, એ સ્વરૂપવિશેષ વિશેની સૂઝમર્ધાદા નિવારનાર નાટ્યવિવેકની ખામી, સ્વાધ્યાયવિષયક અનુન્કટતા અને ઉત્સાહશૂન્યતા, નાટ્યતત્ત્વવિચારના સાસીય તેમ વિવેચનાત્મક ગ્રંથોની અને નાટ્યમહિત્યની સર્જનાત્મક સામગ્રીની કાંઈક અનિવાર્ય અછત, લખાતી—છપાતી નાટ્યકૃતિઓની સાધક-બાધક સમીક્ષા અંગે વિવેચકવર્ગની ઉદારસીનતા કે ચીવટ ઊભૂપ, નવચકથા તથા ટૂંકી વાર્તા જેવા કથામહિત્યની તથા કાવ્ય સુધ્ધાની અપેક્ષાએ આ દરેક કાવ્ય કલાપ્રકાર વિશે મોટાભાગના વાચકવર્ગનું નિરુત્સાહી વલણ નાટ્યસૂઝ-શૈલી સિવાયના આ ગૌણ જણાતા ઈતર નિમિત્તો તથા સ્થિતિરાજોએ પણ ગુજરાતી નાટકના આગમન વિકાસના નિર્ણાયક વર્ષો દરમિયાન ઓછો ભાગ ભજવ્યો નહિ કહેવાય વળી, નાટ્યવિકાસની એકાગિતા તથા અપૂર્ણતા માટે ઉત્સાહી શિખાઉ લેખકો વિશે જોમ શૈલી શ્રમ તથા નાટ્યોપાસનાની નિષ્ઠાની ઊભૂપ તેમ, પ્રમાણમાં મરૂજ રહેલા શૈલીકારો વિશે નાટકનું સતત તથા ખતપૂર્વક ખેડાણ કરતા રહેવાની કાંઈક આકસ્મિક, કાંઈક સહેતુક બિનતત્ત્વરતા પણ કારણભૂત ઠરવાની આમા, આચારપદ કે સિદ્ધ નાટ્યકલ્પોને અન્ય—નાટ્યેતર સાહિત્યપ્રકારો ઓળવી ગયા હોય એવું અપ્રસ્તુત ઘાગનું અનુમાન પણ કારણ યાદી પેટે વિચારવાનું થાય ખરું કદાચ એકમાત્ર રસુછોટભાઈના સાતત્યપૂર્ણકના નાટ્યવેખનના અપવાદ સિવાય, નર્મદ, દલપતરામ અને નવલગમ તેમ જ મણિભાઈ, 'કાન્ત' અને રમણભાઈ જેવા અગ્રણીઓની નાટ્યપ્રભુપ કલ્પો આ કે તે સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ તરફ જળી—દેરલાઈ ગઈ કે આકર્ષીતી રહી એમાં નાટ્યસ્વરૂપના બહુવિધ ખેડાણની એકાદ માંડ મળી તક જતી થઈ એમ જ એક વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક પુરુષાર્થ તરીકે અને ઉન્મેષવિશેષની અસરકારક મનાયેલી પણ સહજસુલભ બનાવાયેલી અભિવ્યક્તિ તરીકે વાહમય ક્ષેત્રે વર્ચસ્વ ભોગવતી એકમેવ સાહિત્યપ્રવૃત્તિ તે કવિતાની નાટ્યબાધ તેમ ભાવસુષ્ટિ વિશે વર્ચસ્વ ભોગવીને ગુજરાતી નાટકમા તાત્ત્વિક રીતે તો કવિતાએ જ રસલક્ષી સરસાઈ ભેગવી કહેવાય એ તો ઠીક, નાટ્યવેખન તરફ વળેલી—વળતી થયેલી

નાની નામી કવચો કાવ્યકર્મણ દ્વારા ખેંચાની ગઈ એમા પણ, નાટ્યપદ્ય રહેવા છતાંય કવિતા કસબ નિમિત્તે જાણે એક બીજા વિકાસ પ્રતિકૂળતા જ નિર્માઈ આવી ।

ગદ્યના ખેડાણ દ્વારા લખાવટની નવી શૈલી રીતિ સુલભ થતા તથા રંગવિધાનની વિશેષ નવી અપરનાયકતાનો સહયોગ સાપડતા આરભાએ અને ‘અર્વાચીન નાટક’ તરીકે ઓળખાવાયેલા સ્તબક દરમિયાન આમાની ઘણી વિકાસ બાધાનું નિવારણ થયું જણાવાનું એવે સવાદ સાહિત્ય, બાળનાટ્ય, એકાકી, પદ્યનાટક, રેડિયોરૂપક, પ્રદર્શન તેમ જ તખ્તાનુકૂળ રૂપાંતરે વેશ્યાનરે અને છેવટે નવલકથાના નાટ્યાત્મક દ્વારા ગુજરાતી નાટક બહુવિધ વિકાસછટા દાખવતું થયું મુખ્યત્વે સંસ્કૃત નાટ્યસંસ્કારોની સીધી અસર હેઠળ લગભગ પચોતેરની પાકટ ઉંમર પહેલેલા ‘સાહિત્યિક નાટક’ની સાથે પાશ્ચાત્ય નાટકના નખશિખ પ્રત્યક્ષ પ્રભાવ તળે પ્રથમ પરીસીમા જ વ્યક્તિત્વ વૈવિધ્ય દાખવના થયેલા ‘અર્વાચીન નાટક’નો ગુરુનાત્મક અભ્યાસ કરવાથી સ્વરૂપ, સામગ્રી તથા શૈલી પરત્વે ઉદ્ભવેલા ધ્રુવાંતર નિમિત્તે કેટલેક અસાધ્ય અને પ્રગતિસૂચક તફાવત આપોઆપ તરી આવશે.

સંસ્કૃત પરંપરાનુસારી પદ્યાકાષી નાટ્યબંધના સ્થાને, રંગભૂમિ આવનરૂં દ્વારા સાર્વકતા માણતા અર્વાચીન નાટકે સફાઈબંધ ગદ્યનું અવલબન લઈ, વિવિધ ભાષાછટા પ્રયોજી— વિકસાવી વાતચીત તેમ સવાદની પાત્રેશ્ચિત પ્રમંથોચિત તથા ભાવવાળી લક્ષણ ઉપજાવી અને ૨૦ રીતે રૂપકની રાગિનેશર્ણના વધારી ઈતિહાસ પુગણની દુરમ્ભીન રાને અસાધ્ય ઘટનાસૃષ્ટિ તેમ જ સમિક્ષા રસલક્ષિતાને જાણે નાટ્યનિષિદ્ધ માની, સાપ્રત સમાજ જીવનના બહુવિધ પ્રશ્નો તથા તળ થરના અને સભ્ય શિક્ષિત વર્ગના પાત્રો ચિત્રો સમભાવ તેમ જાણકારીપૂર્વક આલેખતી ગભીર, કટાક્ષલક્ષી, પ્રદર્શનાત્મક, વાસ્તવપરાયણ કે સમસ્યામૂલક રચનાઓ દ્વારા અર્વાચીન નાટ્યલેખકોએ ગુજરાતી નાટકને રંગભૂમિમુખી બનાવવા ઉપગત જીવનલક્ષી પણ બનાવ્યું આમ, ‘અર્વાચીન નાટક’ના સ્તબક દરમિયાન, નાટ્યાકારના બહુવિધ ખેડાણની સાથેસાથ સાહિત્યિક લખાવટ તેમ રાદર્શશોખીન જીવનવલણ જેવાં મહત્વનાં નાટ્યશૈલી અંગે વિશેષ આમૂલ પરિવર્તનનો યોગ જોઈવાયો વળી, વસ્તુતનુનો પ્રસ્તાર છોડી તરછોડી આ લેખકવર્ગે ઓછામા ઓછા બે તથા વધુમા વધુ ચાર અકનો નાટ્ય-એકમ પ્રયોજ્યો અને રૂપબંધની સુશ્લિષ્ટતા તથા નાટ્યતત્ત્વની સઘનતાને શૈલી લક્ષ્ય બનાવ્યા સાથેસાથ, એકાકી અને એકોષ આગળ રેડિયોરૂપક જેવા વધુ નાટ્યપ્રકારોની સ્વપર્યાપ્ત ફલક મર્મદાયા આકૃતિક સૌષ્ઠવ સાથે સઘટ નાટ્યાર્થમાધકતાનો ક્યેચિત મેજ જોઈવવાનો પુરુષાર્થ પણ આદર્યો વળી, અસર-સંભર કલાપ્રકાર તરીકે નાટક

ગ્રંથાલયમાં વાચકો અભ્યાસીઓ પૂરનું કે વિદ્યાર્થીઓમાં વિવેચકો-આચેતાઓ પૂરનું બધિયાર રહેવાને બદલે રંગભૂમિ-રજૂઆત દ્વારા તેના રમ-સ્થગિત શબ્દ દેહમાં ભાવાભિવ્યક્તની ચેતના મહારતી ઘઈ અને સસ્કારી-શિક્ષિત સામાજિકો સુધી પણ પહોંચતુ થયું અને એ રુચિસપન્ન વર્ગ વિશે નાટ્યાવશ્યક ઉત્પાદ-આકર્ષણ જન્માવતુ થયું તે પણ આ શૈલકારોના કલમ-કસબ તેમ અભિનય-ઉદ્યમ નિમિત્તે. આ પૂર્વે લગભગ અનુપરિચિત રહેલી અને નવી વિકસેલી આ સઘળી સાનુકળતાઓમાં મુખ્ય ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે તે લખાતા ભજવાતા નાટકોના સાહચર્યને સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિની પરસ્પર વિમુખતાનું નિવારણ કરી ઉભય વિશે સહયોગ-સેતુ સ્થાપવાના સ્વરૂપ મર્યાદાયેલા પ્રયાસોનો અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે, એ અનુસંધાનમાં એક ફળદાયી અને એ રીતે નિર્ણાયક કરતા પુરુષાર્થનો નિર્દેશ કરવાનો રહેશે એક પક્ષે નાટ્યરુચિની માહિત્યકતાના પૂર્વગ્રહ કે દુરાગ્રહ, અને બીજા પક્ષે રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના મનોરંજનલક્ષી વ્યવસાયિતાના અત્યાગ્રહ જેવી વિચિત્રતા નિમિત્તે બે સહયોગી નાટ્યાંગો વિશે ઉપસ્થિત ઘઈ આવેલા અનોકય તથા અસહ્યમના નિવારણ અર્થે ચન્દ્રવદન મહેતાની નટ, નાટ્યકાર તથા સૂત્રધાર તરીકેની ત્રિવિધ દક્ષ નેતાગીરીનો કીમિયો તેમની પૂર્વેના પ્રયાસોની સરખામણીમાં ખસૂસ સફળ નીવડ્યો. ૨૧ વિગત સંદર્ભમાં અહીં એટલું ટાકી થકાય કે, નાટકની ભજવણીનાં આ દે તે અનિષ્ટો સબબ રંગભૂમિ-સૂગ, ઔદાસીન્ય કે નિષ્ક્રિયતા દાખવવા કરતા, નાટક લખનાર જાતે જ નટ વા સૂત્રધાર તરીકે વા બને તરીકે આવડતભેર—ઊલટભેર ૨૨ દાખવતો અને ભાગ લેતો થાય એ જ કદાચ જે તે અનિષ્ટોને ડામવાનો વ્યવહારુ ન્યવસ્થિત નુસખો ગણાય વિશ્વ નાટ્યસાહિત્યમાં છેક આરંભથી ગ્રીક નાટકથી મળી રહેતાં મોજૂદ દર્શનોનો ઉદાહરણ લાભ લેવાય કે ન લેવાય પરંતુ ઘરઆંગણે ગુજરાતમાં જ પરસ્પર સહકાર્યની ફળવતી પરંપરા બંધાતી જેવા મત્રી એ તાજે દાખલો પર્ચાઈ તેમ સ્વયસ્પષ્ટ દરશે ચન્દ્રવદન મહેતાની માફક, જાતે નાટક લખી પોતે જ ભજવવા ભજવાવવાની અને એ માટે માર્ગી રથવા સંભાળવાની ત્રેવડી કામગીરીની કારકિર્દી રીતિ તેમની પછી ઓછેવરો અથો જથવાન કાકરના નાટ્યોત્સાહ વિશે ઊતરી આવેલી જડી રહેવાની આ નિવાય, થથવાત પડ્યા, પનસુખલાલ મહેતા, જ્યોતિ દલાલ, શિવમ્ભાગ જોશી, ચુનીશ મા, ગુલામદાસ બ્રોકર, નંદકુમાર પાકક, અનંત આચાર્ય અને જેવાં નિવાયો પસૂ એક વા બીજા પ્રકારની ઊલટ-ઉગત દ્વારા નિવાન વા સહઅસ્તિત્વનું સેતુકાર્ય ચાલુ રાખ્યું

આ નિર્ણાયક સ્થાન ઉપસ્થિતિ ઉ નાટ્ય પરન્વેનું વર્ણન વિશે

જ્યન

તખતાના નંત્રવિધાન અંગે ઉમટતાં રહેતાં રસ—જિજ્ઞાસા તથા વધતી રહેલી જાણકારી, નાટકના દર્શયતત્ત્વને તેમ જ તેની અસરગ્રાધકતાને ઉપસાવતાં—બહેલાવતાં ઉપકરણોની મોકાસર સુલભ થતી સવલત, નાટક કરવા જોવાની સામાજિક તત્પરતા, અભિનય જોવી કલાપ્રવૃત્તિનું ક્રમશઃ સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠાસ્થાપન તથા લખાતાં તેમ ભજવાતાં—હવે, બહુધા ભજવવા નિમિત્તે જ લખાતાં—નાટકો પરત્વે ઉત્તરોત્તર વિવેચનલક્ષી જગૃક્તા જોવાં સહવર્તી સંલેગલક્ષણો પણ નાટકના આ નવ-અવતાર નિમિત્તે લક્ષમાં લેવાનાં થયે. ગુજરાતી નાટકના કાષા કંઠપ થા બહુવિધ વિકાસ-દેશકારની લગભગ સમાંતર દોરાવેલી અગત્યની ઊજળી આવેખરેખા તે કલાશોખીન અભિનયપ્રવૃત્તિ તથા બિન-વ્યવસાયી રંગભૂમિ ચળવળની વિકાસ સરસાઈ અને ચિષ્ટ રંગભૂમિ ( Little Theatre ) ની નાટયોપાસનાનો પ્રગતિ ક્રમ.

‘અર્વાચીન નાટક’ના સમયગાળા દરમિયાન એક નિર્ણાયક વિકાસબાધાનું નિવારણ થવા લાગ્યું તે નાટ્યવિષય વિશે વધતી આવતી હોંશીલી ખંતીલી અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા, નિવેંતન અભિનય-ઉત્સાહીઓએ ‘૪૦ના દશકા દરમિયાન નાટકને ભાવવાહી રસલક્ષિતા, કલાત્મક સ્વરૂપ વૈવિધ્ય તથા સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠા આપવા-આપવાનું આરંભ્યું. તે પછી સાક્ષરે ચિત્તિનોના તથા નાટ્યાનુરાગીના નાટક અંગેના વિદ્યાવિષયક રસની દષ્ટિએ આ ઉત્તરો દશકો મહત્વનો દરી થકે.—રામપ્રસાદ બક્ષી<sup>૧</sup>, જયોતીન્દ્ર દવે<sup>૨</sup>, રસિકલાલ પરીખ<sup>૩</sup>, ઉમાશંકર જોશી<sup>૪</sup>, અનંતરાય રાવળ<sup>૫</sup>, ધીરુભાઈ ઘાકર<sup>૬</sup>, ચન્દ્રવદન

૧. છૂટક અભ્યાસ લેખો ઉપરાંત ગ્રંથવિશેષ ‘નાટ્યરમ’ (૧૯૫૬).
૨. ‘ગુજરાતી નાટ્ય’ની રમણાસ સંબધી રમપ્રદ લેખમાળા.
૩. ‘બુદ્ધિપ્રકાશ’ તથા ‘સંસ્કૃતિ’ના છૂટક લેખો અને ગુજરાત વિદ્યાસભાના ઉપક્રમે ‘નાટ્યવિદ્યા મંદિર’ તેમ ‘નટમંડળ’નું સૂત્રસંચાલન.
૪. ‘સંસ્કૃતિ’માં નોંધી તેમ લેખો તથા ઈતર વિવેચના; ઉલ્લેખનીય: ‘ચણીદ’ (૧૯૫૨)-નો એકાંકીવિષયક અભ્યાસ નિબંધ.
૫. કૃતિ—કર્તવ્ય નાટ્ય-અભ્યાસ તથા અન્ય પ્રસ્તાવનાઓ; ઉલ્લેખનીય: પ્રથમ ઈતિહાસલક્ષી અભ્યાસ લેખ ‘ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનું રેખાદર્શન’, ગ્રંથસ્થ: ‘માહિત્યવિદ્યાર’ (૧૯૪૪).
૬. પ્રસ્તાવના વિવેચના, લેખો-સંપાદનો ઉપરાંત ઉલ્લેખનીય: ‘અભિનય નાટકો’ (૧૯૬૨).

ગ્રંથાલયમાં વાચકો-અભ્યાસીઓ પૂરનું કે વિદ્યાર્થીઓમાં વિવેચકો-અધ્યેતાઓ પૂરનું બધિયાર રહેવાને બદલે રંગભૂમિ-રજૂઆત દ્વારા તેના રસ-સ્થગિત શબ્દ-દેહમાં ભાવાભિવ્યક્તિની ચેતના મહોરતી થઈ અને સંસ્કારી-શિક્ષિત સામાજિકો સુધી પણ પહોંચતું થયું અને એ રુચિસંપન્ન વર્ગ વિશે નાટ્યવિષયક ઉત્સાહ-આકર્ષણ જન્માવતું થયું તે પણ આ શૈલોકારોના કલમ-કસબ તેમ અભિનય-ઉદ્યમ નિમિત્તે. આ પૂર્વે લગભગ અનુપરિચિત રહેલી અને નવી વિકસેલી આ સઘળી સાનુકળતાઓમાં મુખ્ય ઉલ્લેખ કરવાનો રહેશે તે લખાતાં-ભજવાતાં નાટકોના સાહચર્યનો સાહિત્ય તેમ રંગભૂમિની પરસ્પર વિમુખતાનું નિવારણ કરી ઉભય વિશે સહયોગ-સેતુ સ્થાપવાના સ્વરૂપ મર્યાદાયેલા પ્રયાસોનો અગાઉ ઉલ્લેખ કરાયો છે; એ અનુસંધાનમાં એક ફળદાયી અને એ રીતે નિર્ણાયક ઠરના પુરુષાર્થનો નિદેશ કરવાનો રહેશે. એક પક્ષે નાટ્યરુચિની સાહિત્યકતાના પૂર્વગ્રહ કે દુરાગ્રહ, અને બીજે પક્ષે રંગભૂમિપ્રવૃત્તિના મનોરંજનલક્ષી વ્યવસાયિતાના અન્યાગ્રહ જેવી વિચિત્રતા નિમિત્તે બે સહયોગી નાટ્યગો વિશે ઉપસ્થિત થઈ આવેલા અનેકય તથા અસહકારના નિવારણ અર્થે ચન્દ્રવદન મહેતાની નટ, નાટ્યકાર તથા સૂત્રધાર તરીકેની ત્રિવિધ દક્ષ નેતાગીરીનો કીમિયો તેમની પૂર્વેના પ્રયાસોની સરખામણીમાં ખસૂસ સફળ નીવડ્યો. આ વિગત-સંદર્ભમાં અહીં એટલું ટંકી શકાય કે, નાટકની ભજવણીનાં આ કે તે અનિષ્ટો મળબ રંગભૂમિ સૂગ, ઔદાસીન્ય કે નિષ્ક્રિયતા દાખવવા કરતા, નાટક લખનાર જાતે જ નટ વા સૂત્રધાર તરીકે વા બંને તરીકે આપડતભેર—ઊલટભેર રસ દાખવતો અને ભાગ લેતો થાય એ જ કદાચ જે તે અનિષ્ટોને ડામવાનો વ્યવહારુ વ્યવસ્થિત નુમખો ગણાય. (વિશ્વ નાટ્યસાહિત્યમાં છેક આરંભથી ગ્રીક નાટકથી મળી રહેતાં મોજૂદ દષ્ટાંતોનો ઉદાહરણ-લાભ લેવાય કે ન લેવાય પરંતુ ધરઆંગણે ગુજરાતમાં જ પરસ્પર સહકાર્યની ફળવતી પરંપરા બધાતી જોવા મળી એ તાજે દાખલો પર્યાપ્ત તેમ સ્વયંસ્પષ્ટ ઠરશે. ચન્દ્રવદન મહેતાની માફક, જાતે નાટક લખી પોતે જ ભજવવા ભજવાવવાની અને એ માટે મંડળી રચવા-સંભાળવાની ત્રેવડી કામગીરીની કારકિર્દી-રીતિ તેમની પછી આછેવત્તે અંશે જથ્થાવંત ઠાકરના નાટ્યોત્સાહ વિશે ઊનરી આવેલી જડી રહેવાની. આ સિવાય, યથાવંત પંડ્યા, ધનમુખલાલ મહેતા, જ્યાંતિ દલાલ, સિવકુમાર જોશી, ચુનીલાલ મડિયા, ગુલાબદાસ બ્રોહર, નંદકુમાર પાઠક, અનંત આચાર્ય અને પ્રાગજી ડોંગા જેવા રંગભૂમિ-રસિયાઓ પણ એક યદ બીજ પ્રકરની ઊલટ-ઉગત દ્વારા લખાતાં ભજવાતાં નાટકોના અનુસંધાન વા સહઅસ્તિત્વનું સેતુકાર્ય ચાલુ રાખ્યું.

આ નિર્ણાયક સાનુકૂળ ઉપસ્થિતિ ઉપરાંત, સાહિત્ય પરામર્શ દ્વારા પરિપક્વ થયેલું નાટ્ય પરત્વેનું વલણ, અભિનય ધગશ વિશે ઉમેગનું આવતું સંચત તથા ઋચિકર કલાતત્ત્વ,



તખતાના તત્ત્વવિજ્ઞાન અંગે ઉમટતા રહેતાં રસ—જિજ્ઞાસા તથા વધતી રહેલી જાણકારી, નાટકના દર્શયતત્ત્વને તેમ જ તેની અસરસાધકતાને ઉપસાવતા—બહેલાવતા ઉપકરણોની મોકાસર સુલભ થતી સવલત નાટક કરવા જોવાની સામાજિક તત્ત્વરતા, અભિનય જોવી ક્લાપ્રવૃત્તિનું ક્રમશઃ સારકૃતિક પ્રતિષ્ઠાસ્થાપન તથા લખાતાં તેમ ભજવાતા—હવે, બહુધા ભજવવા નિમિત્તે જ લખાતા—નાટકો પરત્વે ઉત્તરોત્તર વિવેચનલક્ષી જગડકતા જોવા સહવર્તી સંજોગજસભો પછુ નાટકના આ નવ-અવતાર નિમિત્તે વક્ષમાં લવાના થયે ગુજરાતી નાટકના કાષા કંપ શા બહુવિધ વિગત ફેરફારની લગભગ સમાતર દોરાલેલી અગત્યની ઊજળી આવખરખા તે ક્લાસીસીન અભિનયપ્રવૃત્તિ તથા બિનલવસાથી રંગભૂમિ ચળવળની વિકાસ સરસાઈ અને ચિષ્ટ રંગભૂમિ ( Little Theatre ) ની નાટ્યોપામનાનો પ્રગતિ ક્રમ

‘આર્વાચીન નાટક’ના સમયગાળા દરમિયાન એ નિર્માત્રિક વિકાસબાધાનું નિવારણ થવા લાગુ તે નાટ્યવિષય વિશે વધતી આવતી હોયીલી ખતીલી અભ્યાસવૃત્તિ દ્વારા નિર્વેતન અભિનય-ઉત્સાહીઓએ ‘૪૦ના દશકા દરમિયાન નાટકને ભાવવાહી રસલક્ષિતા, કલ્પાત્મક સ્વરૂપ વૈવિધ્ય તથા સામાજિક સાંસ્કૃતિક પ્રતિષ્ઠા આપવા-અપાવવાનું આરંભ્યું તે પછી નામગ શિક્ષિતોના તથા નાટ્યાનુરાગીના નાટક અંગેના વિદ્યાવિષયક રસની દષ્ટિએ આ છે-તો દશકો મહત્ત્વનો ઠરી થકે—સામપ્રસાદ બક્ષી<sup>૧</sup> જ્યોતીન્દ્ર દવ<sup>૨</sup>, રસિકનાથ પરીખ<sup>૩</sup>, ઉમાશંકર જોશી<sup>૪</sup> આનંદરાવ શવળ<sup>૫</sup> ધીરુભાઈ ઠાકર<sup>૬</sup> ચન્દ્રવંન

- ૧ છૂટક અભ્યાસ લેખો ઉપરાંત ગ્રંથવિશેષ ‘નાટ્યરત્ન’ (૧૯૫૬)
- ૨ ‘ગુજરાતી નાટ્યની રસશાસ્ત્ર સબધી રસપ્રદ લેખમાળા
- ૩ બુદ્ધિપ્રકાશ તથા ‘સંસ્કૃતિ’ના છૂટક લેખો અને ગુજરાત વિદ્યાસભાના ઉપક્રમે ‘નાટ્યવિદ્યા મંદિર’ તેમ નટમંડપનું સૂત્રસચાલન
- ૪ ‘સંસ્કૃતિ’માં નોંધા તેમ લેખો તથા ઈતર વિવચના, ઉલ્લેખનીય ‘ચણીદ’ (૧૯૫૨)-નો એકાકીવિષયક અભ્યાસ નિબંધ
- ૫ કૃતિ—કતિંગો નાટ્ય-અભ્યાસ તથા અન્ય પ્રસ્થાવનાઓ, ઉલ્લેખનીય પ્રથમ ઈનિહાસલક્ષી અભ્યાસ લેખ ‘ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યનું રખાદર્શન’, ગ્રંથસ્થ ‘માહિત્યવિહાર (૧૯૪૪)
- ૬ પ્રસ્તાવના વિવચના લેખો-સપાઠનો ઉપરાંત ઉલ્લેખનીય ‘અભિનેશ નાટકો’ (૧૯૬૨)

છે તે પરત્વે વિવેક પૂરતું ધ્યાન અપાતું નથી એ પોતાના નાટક—નાટ્યકારની અવહેલના જ કરી કહેવાશે

આમ, નાટ્યવિકાસોપકારક માનુકૂળતા તેમ ગ્રવલતોનો કંઈક અભાવપણે, 'ઈક બેજવાબદારીપૂર્વક વળી એક વાર વેડફાટ થવા લાગ્યો છે એવી જ આમાંથી પ્રથમદર્શી છાપ ઝિલાવાની—વ્યવસાયી રંગભૂમિના ઈતિહાસનો ભોધપાઠ કાં અવગત થયો નથી કાં એળે જતો થયો છે એમ જ જાણે આ મમયગાળામાં ઉપલબ્ધ થયેલી અને થતી રહેનારી બહુવિધ વિકાસ તકો તેમ જ માધનસંપન્નતાના સુયોગનો અધિકતમ લાભપ્રદ ઉપયોગ પ્રયોજી નવી નિજી નાટ્યશૈલી તથા પ્રગતિપરાયણ નાટ્યપરંપરા દ્વારા ગુજરાતી નાટકનો ઉત્કૃષ્ટ-અર્વાંગીણ વિકાસ મિલ્લ કરી દેખાડે એવા, ત્રિવિધ સામર્થ્ય ધરાવતા પ્રતિભાવિશેષ નાટ્યસ્વામીની આવશ્યકતા, આ ચર્ચા-અનુરંધાનમાં તાકીદનો ઈલાજ ગણાય, કેમ કે પ્રસ્તુત વિગત વિલોકન દર્શમયાન કોઈ ઊંચ વિશેષ જટિલ અને વર્ણુકિર્ણી રહી જણાતી હોય તો તે મુખ્યત્વે આ જ. આવા પ્રતિભાસંપન્ન નાટ્યકારના અચૂક અવતરવા અંગે પાકી શ્રદ્ધા સેવનાર સામાજિક, નાટકના વધાનુપના મુર્તિ વિશે વિશેષ મોડુ ન થાય એવી વિકાસાકાંક્ષા નિમિત્તે, આ ભાવિ નાટ્યનિપુણની નેતાગીરીનો તેના પોતાના પ્રવૃત્તિક્ષેત્રે એટલે કે રંગભૂમિ વર્તુળ વિશે તો સ્વીકાર અવશ્ય થશે એવાં વિકાસાવશ્યક તર્ક ખાતરીથી પ્રેરાઈને મુખ્યત્વે તો એટલું વાચ્યશે કે, આવા નાટ્યવેખકની સર્જનાત્મક સિસૃક્ષાની સમાજોપકારક પુરુષાર્થતરીકે પણ અગત્ય મનાવી જોઈએ અને એ એટલા માટે કે, એમ સમાજવક્ત્રી મોલો મળવાથી એવી નાટ્યકલમની નિષ્પાતશ્રાદ્ધ તથા પારંગતતાનો નાટ્યનિર્ભર તેમ સમાજસંબંધી ક્ષેત્રવિસ્તારો વિશે પરિણામદાયી પ્રભાવ પડતો થાય અને સાધોસાધ ગુજરાતી રંગભૂમિનું એક સંસ્કાર-સંસ્થા તરીકે દૃઢ ઘડતરનું અને એક હેતુલક્ષી ચળવળ તરીકે વિકાસ વેગની લક્ષ્યસિદ્ધિનું બાકી ખેંચાતું કીમતી કામ પણ ઊકલતું આવે.

પરંતુ માપ્રત સંદર્ભમાં તો નાટક લખવા વિવેચવામાં વા જોવા ભજવવામાં ગુજરાતીના નાટ્યવિવેક બાબત ખાસ હરખાવાનું થાય એમ ભાગ્યે જ બનવાનું. નાટ્યપરખ કે તત્સંબંધી તાલીમ કાર્ય કીમતી ખરું પણ કપરું જ ખરું; અને પરસ્પરાવલંબી હશે એ કારણે કદાચ. એટલે, આ સહકાર્યનિર્ભર પ્રવૃત્તિ વિશે પ્રત્યેક વ્યક્તિગત ઘટકરૂપ વર્ગની સૂઝ-શૂન્યતા, પ્રચલ્ન મંદતા તેમ જ ઉત્સાહ ઊંચ બદલ એક સર્વસામાન્ય દરિયાદ નાટ્યવિવેકના અભાવસર માંડી શકાય. આવા અનનુકૂળ સ્થિતિસંજોગના ઉપલક્ષ્યમાં મુખ્ય જવાબદારી સ્વાભાવિક રીતે જ નાટકના અક્ષર પાડવા માગતા લેખકવર્ગે ઉઠાવવાની રહે. નાટકનાં

બાહ્યાકાર તેમ અંતર્વસ્તુ તથા નાટ્યાર્થસાધકતા તનોતંત્ર ઉપાસવા માટે, ગુજરાતીમાં નાટક લખનારા યુવુઓએ મુખ્ય મેણું ફેડવાનું રહેશે તે પરિક્રમ તથા પરિશીલનની લગભગ નિરપવાદ ઊભૂપનું.

વ્યવસાયી રંગભૂમિના ક્રમમાં આવિષ્કાર પામેલી જનગનાટભરી બન વ્યવસાયી અભિનયપ્રવૃત્તિએ ઉદ્ભવ વિકાસના ટૂંકા ગાળામાં જ પ્રગટાવેલાં ઉત્સાહ અપેક્ષા ઘણાં બધાં ઓલવાઈ ગયાં જણાયે કેમ કે પુખ્તતા પામ્યા વિના જ એના શિશુવયનું કીવત ક્ષયનું થયું છે—એના દિદાર વિશે વ્યવસાયી નાટકની વ્યાવર્તક ખાસિયત-થી અતિરંજકતાનાં ક્યાંક ઝાંખાં—ક્યાંક ઉગ્ર રોગલક્ષણોએ દેખા દેવા માંડી છે એ કારણે. એટલે, આ ક્રમમાં હવેના કલાશોખીન સૂત્રધાર અદાકારના માથે મુખ્ય કર્તવ્ય આવી પડે છે તે ‘[શ્ચટ રંગભૂમિ]’ ( Little Theatre ) ના શિલ્પાન્યાસ સંબંધી નાટકને કેવળ શોખવિષય પૂરતું અથોક્કસ—ઊતરતું સ્થાન ગણવાને બદલે અભ્યાસવિષય તરીકેની અગત્ય કે ગંભીરતા આપવા-સ્વીકારવામાં આવે અને આવી કલાલક્ષી નાનકડી રંગભૂમિ સંમુખ ઉપસ્થિત થતા રહેતા અર્થાદિત મામાજિકો સમક્ષ, ઉમદા નાટકો લખી લખાવી કે અધિકૃત વેશાંતર રૂપાંતર દ્વારા સ્વભાષામાં ઉતારાયેલાં શિલ્પ નાટકો, સાધનસામગ્રીનો બનતો છેદ ઉડાડી કેવળ અભિનયસુલભ ભાવવહન તેમ જ રસનિર્ભરિત ખાતર રજૂ કરતા રહેવાનો સુયોજિત કાર્યક્રમ ગોઠવાય તો નાટ્યરુચિ તેમ વિવેકના સંવર્ધન-સંમાર્જનની ખૂબ મહત્ત્વની ખોટ પુરાવાનું બને—રોથી સાપ્રત રંગભૂમિપ્રવૃત્તિનો વ્યવસાયિતાનો બગાડ કમવાનું તત્કાલ કાર્ય થકય બન્ને એ તો ખરું જ, પણ મહત્ત્વ વિશેષ તો, નાટ્યસંસ્થા તથા અભિનયપ્રવૃત્તિ મારફત શૈક્ષણિક ( acadêmico ) કામગીરી કઢાવવાની આવતી કાલની અપેક્ષા પ્રત્યે વળવા માટે એમાં ઉપયોગી તબક્કાનું વિકાસાનુસંધાન પ્રાપ્ત થવાનું તે.

સંસ્કૃત શિક્ષિત પ્રેક્ષકે પણ કેવળ નિષ્ક્રિય પ્રેક્ષક કે કલાશોખીન પેટ્રૂન બની રહ્યો અર્થ નહિ સરે. આવી સભાળ્ય વિકાસ પ્રક્રિયા સંબધમાં, પ્રત્યક્ષ ઘઈને વા નિકટ રહીને ભજવણી કે નિર્માણ વિશે નિર્ણાયક ભાગ ભજવવા અથવા પ્રેક્ષક મંડળ (Spectator's Club ) મારફત પોતાનાં કેળવાયેલા રુચિ—વિવેકનુ અનુશાસન સ્વીકારવવા આધુનિક ભાવકવર્ગ જેટલે અંશે ઉદ્યુક્ત બનશે તેટલે અંશે એ મોઘું ટાણું વહેતું અને સહેતું બની આવવાનું.

નાટ્યોત્કર્ષના વિષય-સંદર્ભમાં નાટ્યતત્ત્વવિચાર અંગેના સાહિત્યનો ઉલ્લેખ થાય છે સી છેલ્લો, પરંતુ અગત્યાનુક્રમ દર્શાવતી વેળા એનો કદાચ પહેલો ઉલ્લેખ કરવો

ઘટે. નાટ્યપદાર્થનો નતોત્તર તાગ પામવા વિદેશોમાં નામી તેમ વિવિધ તજજ્ઞોએ બહુવિધ નાટ્ય-પાસાંની રસપ્રદ, મીઠિક અને સમર્થ આલોચના કરી આપી છે અને એ નાટ્યોપાસના વિશે ક્યારેય ઓટ વતણે નહિ એમ કહેવામાં એ નાટ્યરસિકા પ્રદેશોના શોખ-હોંસ તથા અભ્યાસ-ચીવટનું સમર્થન મળી રહેશે. પણ પ્રસ્તુત ઈતિહાસ-વિગતનું દષ્ટાંત ટાંકતી વેળા ઘરઆંગણની તદ્દવિષયક પરિસ્થિતિ વિશે કેવળ થોડું વ્યક્ત કરવા પ્રાપ્ત થયે, એટલા માટે નહિ કે એ ક્ષેત્રે પ્રવાસ સાવ થયા જ નથી; પણ વિશેષ તો એટલા માટે કે, નાટ્યવિવેચનના આવા પરભાષી વિચાર ફાલ પેકી ગુજરાતીમાં તો ઉતારીએ એટલો ઓછો પડે એવી પરિસ્થિતિ હોવા છતાં, અન્ય સાહિત્યપ્રકારો સંબંધમાં બહુવિધ રીતે ખેડાતા રહેલા સાહિત્ય વિશે આ દિશામાં પૂરનો તેમ પ્રોત્સાહનક પુરુષાર્થ થયો જણાતો નથી; અને બીજું તે એટલા માટે કે, એવા પુરુષાર્થની ભાવનાથી કદાચને કોઈ ઉત્સાહી, નાટ્યવિચાર અંગે વ્યવસ્થિત અભ્યાસ વા મીઠક પ્રદાન કરવા ઈચ્છે તોય, અધિકૃત નાટ્યવિષયક સાહિત્ય સામગ્રી બાબત ગુજરાતીમાં તો ખુદ ચોતાને જ છેક એરિસ્ટોટલ જેવા આદિ નાટ્યશાસ્ત્રી આરંભ કરવાનો છે એવી વાસ્તવ સ્થિતિથી અકળાઈ ઊઠી કે ઉત્સાહ ભંગ થઈ માંડી વાળ્યા વિના ન રહે. નાટ્યવિચાર અંગેના ચિતારના ચર્ચાક્રમમાં જ સાય-ઉલ્લેખ કરવાનો હોય તો તે નાટ્યવિવેચનનો, પરંતુ એ વિશેના તાસીર તથા લક્ષણ હાથ તો એવાં છે કે, 'વખાતાં—ખાસ કરીને ભજવાનાં—નાટકો સંબંધી માર્ગદર્શક તેમ શુદ્ધબુદ્ધિ વિવેચના વ્યવસ્થિત કલમ ઉદામ તરીકે ગંભીરતાપૂર્વક હાથ ધરાય એવી તેવી કલ્પના કરવાનું કેવળ શ્રેયચક્ષુને જ ફરવું આ ઉપરાંત, પરંપરાગત રંગભૂમિની દોદળી કાપામાં કયાંક કૃત્રિમ પ્રાપ્તસંચાર થવાથી તો પાંગરની રંગભૂમિના બંધાતા આવતા કહેવર વિશે બહુધા પ્રલસન-પરસ્તીનો વિષયક ચર્ચા હોવાથી, વિકાસ-વિષયક પ્રક્રિયા અંગે નવેસરથી હાખતી આવેલા કેટલાક પડકારરૂપ પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે વિચક્ષુ વિવેકબુદ્ધિ એક નવી આવશ્યકતા બની રહેવાની.

ગુજરાતી નાટકના વિકાસચિત્ર અંગેની આ સઘળી તરી આવતી દ્રિષ્ટિ બટ પુરાય તેવી તો નથી, પરંતુ તે સાવ કે સર્વથા વળપુરાવેલી રહે તેવીય નથી. ગુજરાતી નાટકના એટલે કે રંગભૂમિ તેમ સાહિત્ય ઉભયના ભાવી વિકાસ સંબંધે હેથધારત્ત બંધાતી હોય તો 'મુજબ-ને કેરમ એ કાર્લ્સર કે, ચલે સોમનિક હો વા માહિનકાર, પરંતુ રોકે યા બીજી રીતે ગુજરાતીમાત્રને નાટ્યશોખીનું વિશિષ્ટ અિરુદ અપાવે એવી અગિયાર દશકાની નાટકની વૈવિધ્યમય પરંપરાએ એટલું તો અવશ્ય પુરવાર કરી આપ્યું કહેવાય કે ગુજરાતમાં નાટકનું ગમે તે થયું હશે પરંતુ અવજ્ઞા ખસૂસ નથી થઈ—અલકે વધુ પડતું વહાવ વરસતું રહ્યું એમ ખૂત કરી થકાય. એટલે જ, ગુજરાતીની આ ઈતિહાસ-

સદર્ભરૂપ દત્તભાવવિશેષતાને તેમ જ પ્રવર્તમાન તથા ભવિષ્યનાં પ્રોત્સાહક અને/અથવા પ્રગતિશીલ પરિબલોને ક્રમે લગાડી, ગુજરાતી નાટ્યના યશોજ્જ્વલ વિકાસનું ટાણું ઓપાવવા ઉત્સુક રહેનાર તથા મથનાર અને લેખન, અભિનય તથા સૂત્રસંચાલનના ત્રિવિધ કાર્યભાર ઉપાડવા તથા એ સહકાર્ય વિશે નેતૃત્વ ઉપાડી લેવા તત્પર અને સૂક્ષ્મ વિવેકશક્તિ તેમ પરખ ધરાવનાર કલમકસબી નાટ્યકાર ગુજરાતને સદા સાંપડી રહે એવું મંગળ 'ભરતવાક્યમ્' જ અતે વિષયસંગત ઠરી શકવાનું.

---

## નેપથ્યે

[આ કર્તાવાર સૂત્ર પ્રસ્તુત નિર્બંધમાંના કેવળ ગુજરાતી નામોલ્લેખો પૂરતી મર્યાદા રાખી હોવાથી, બિનગુજરાતી કર્તા કૃતા તેમ જ બિનમહત્વના અન્ય નિર્બંધ આમાં સમેલા રાખ્યા નથી. કર્તાની ચેટા-વિગત તરીકે તેમની કૃતિઓ કક્કા- મને બદલે પાના ક્રમ પ્રમાણે ઉતારી છે; જો કે, જે તે કૃતિના ઉલ્લેખ અંગેના આગળ પાછળના સંધાના પુષ્કનિર્ણય એકસાથે દર્શાવ્યા હોવાથી પુષ્કસંખ્યાનો મહત્ત્વ ઘટે જણાયે પરંતુ એક કૃતિની પુષ્કવિગત બીજી કૃતિના એવા ઉલ્લેખ કરતાં અલ્પવિરામ વડે જુદી તારવી આપવાનો યત્ન કર્યો છે.]

અનંત આચાર્ય : ૩૭૨, ૩૮૮, ૪૨૬.

અનંતરાય પ્રભાશંકર ષટ્ટસી : સન્ત જોઅત (૧૯૩૨) ૪૧૨.

અમૃત કેશવ નાથક : ૨૦, ૪૨.

અનંતરાયચવળ : ૩૫, ૩૭, ૭૦, ૧૬૬, ૧૮૭, ૪૨૭.

અવિનાય વ્યાસ : ૩૯૭.

આપાભાઈ મોતીભાઈ પટેલ : તાંડવ-નૃત્ય (૧૯૪૭) તથા કાનન કલ્યાણ (૧૯૪૮) ૪૦૪, ૪૧૪.

ઈંદુલાલ ગાંધી : ૨૮૯-૨૯૩, નારાયણી અને બીજાં નાટકો (૧૯૩૨) ૨૮૯, પથટાતાં તેજ અને બીજાં નાટકો (૧૯૩૫) ૨૮૯-૯૦; ચિત્રાદેવી અને બીજાં નાટકો (૧૯૪૮)\* ૨૯૦; ગોમતીચક્ર અને બીજાં નાટકો (૧૯૪૪) ૨૯૧; પથ્થરનાં પારેવો (૧૯૪૭) ૨૯૧-૯૨; ૨૯૯, ૩૪૦, ૩૭૪.

ઈંદુલાલ શાસ્ત્રિક : ૩૩૭-૩૩૮, રસસંગ્રામ (૧૯૩૮) ૩૩૭; શોભારામની સરદારી (૧૯૩૮) ૩૩૭; વરદોડો (૧૯૪૩) ૩૩૭-૩૩૮; અક્કલનાં દુશ્મન (૧૯૫૪) ૩૩૮; ૩૩૯.

ઉમાશંકર જોશી : ૨૦, ૪૦, ૨૮૯, ૨૯૯-૩૦૬, સાપના ભાર (૧૯૩૬) ૨૯, ૨૯૯, ૩૦૦-૩૦૪; શાલીકા (૧૯૫૧) ૩૦૪-૩૦૬, ૩૪૦; ૩૧૧, ૩૪૮, ૩૫૫, ૩૬૩, ૩૬૯, ૩૭૧, ૩૭૩, ૩૭૪; પ્રાચીના (૧૯૫૪) ૩૯૩-૯૫; શાકુંતલ (૧૯૫૫) ૪૦૮, ૪૦૯; ઉત્તર-ચામ ચરિત (૧૯૫૦) ૪૦૯; ૪૨૭.

ઉમેશ કવિ : ૩૫૫-૫૬; ધરકૂકડી (૧૯૪૨) ૩૫૫, ૩૮૫; કાંક પિછોડી (૧૯૪૭) ૩૫૬; સમાધાન (૧૯૫૫) ૩૫૬.

કોનાલાલ મુનશી : ૧૩, ૧૪, ૪૩, ૧૭૯, ૧૮૪, ૧૯૦-૨૨૭, કાકાની ઘડી (૧૯૨૯) ૧૯૧-૧૯૪, ૧૯૬, ૨૦૦, ૨૨૨, ૨૬૦;

\* અંધકાર વચ્ચે અને બીજાં નાટકો (૧૯૩૭) તથા અપ્સરા અને બીજાં નાટકો (૧૯૪૮).

ભક્તચર્યાશ્રમ (૧૯૩૧) ૧૯૪૯૬, ૨૨૨;  
 પીઠગ્રસ્ત પ્રોફેસર (૧૯૩૪) ૧૯૬-૯૭;  
 છીએ તે જ ઈક (૧૯૪૬) ૧૯૮ ૨૦૦;  
 ૨૨૨; ડૉ. મધુસિકા (૧૯૪૭) ૨૦૦-૨૦૧;  
 વાવાચેઠનું સ્વાર્તન્ય (૧૯૨૧) ૨૦૧-૨૦૨;  
 ૨૦૫, ૨૦૭, ૨૨૨; બે અચબ જસુ  
 (૧૯૨૪) ૨૦૨-૨૦૫, ૨૦૭; આશ્ચાકિત  
 (૧૯૨૭) ૨૦૫-૨૦૭, ૨૨૨; દ્રુવસ્વામિની  
 દેવી (૧૯૨૮) ૨૦૮-૧૧; પૌચસિક નાટકો  
 ૨૧૧-૨૧૯, ૨૨૧, ૨૨૩, ૨૨૪; પુરંદર  
 પરાજય (૧૯૨૨) ૨૧૧-૨૧૩; અવિભક્ત  
 આત્મા (૧૯૨૩) ૨૧૩-૨૧૪; તર્પણ  
 (૧૯૨૪) ૧૯૧, ૨૧૪-૨૧૭, ૨૧૯;  
 પુત્ર સંભોવત્રી (૧૯૨૯) ૧૯૧, ૨૧૭-૨૧૯;  
 શંભર કન્યા, દેવે દીપેલી તથા વિશ્વરથ  
 ૨૧૯-૨૨૧ વાહરે મેં વાહ (૧૯૪૯)  
 ૨૨૨; ૨૨૮, ૨૩૩, ૨૩૪, ૨૬૦-૨૬૪,  
 ૨૬૬, ૨૯૮, ૨૯૯, ૩૧૧, ૩૧૩, ૩૩૯,  
 ૩૭૪, ૩૮૦, ૩૮૫, ૩૮૬, ૩૮૮, ૪૧૧,  
 ૪૨૩.

કાંત : (૧૯૬૭-૧૯૨૩) ૧૯, ૬૬,  
 ૧૩૯-૧૪૩, બે નાટકો (૧૯૨૪) ૧૩૯-  
 ૧૪૩; દુઃખી સંસાર (૧૯૧૫) ૧૪૩;  
 ૪૨૨, ૪૨૩, ૪૨૪.

કિશોરલાલ મથરવાળા (૧૯૮૦-૧૯૫૨):  
 ૪૧૨;

કીર્તિ ધ. ભટ્ટ : ૯૯, ૪૦૬.

કુમુદાન્ત : નવમુગની — નાટિકાઓ  
 ૧૯૩૫) ૨૯૫.

કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી : ૨૭૩, ૨૮૯,  
 ૩૦૬-૩૧૨, વડો (૧૯૩૧) ૨૭૩, ૨૮૮,  
 ૨૯૯, ૩૦૬-૩૦૭; ચોનપરી અને બીજાં  
 નાટકો (૧૯૩૩) ૨૭૩, ૩૦૭-૩૦૯;  
 વિષો ગોરી (૧૯૪૬) ૩૦૯-૩૧૧, ૩૪૦;  
 ૩૨૪-૩૨૬, પહિની (૧૯૩૫) ૩૨૪-૩૨૫  
 મોરનાં ઈંડાં (૧૯૩૪) ૩૨૫-૩૨૬.

કે. કા. ચાત્રી : ૪૧૦, ૪૨૮.

કેમુચક કાબચાળ (૧૯૪૨-૧૯૦૪) :  
 ૪૭, ૪૦૨.

કેશવલાલ છા. દેસાઈ : સાગરિકા (૧૯૩૪)  
 ૩૨૯-૩૩૦.

કેશવ ધ. ધ્રુવ : (૧૯૫૯-૧૯૩૮) ૪૦૪,  
 ૪૦૬-૪૦૭.

કેશવ ધ. ચેઠ : ૩૩૯, સળનનિદની (૧૯૪૩)  
 ૩૩૬.

ખટાઈ વલ્લભજી જોશી : ૩૩૦-૩૩૧;  
 લલાપપતિ હોઈ તો (૧૯૩૫) ૩૩૦;  
 મૂળનુષ્ઠા (૧૯૩૭) ૩૩૦-૩૩૧.

ખુશાલ તલકશી શાહ : ૩૨૮-૩૨૯,  
 મોહન માયા (૧૯૨૬) ૧૯, ૩૨૮-૩૨૯.

ચતુષ્પતસમ ચ. ભટ્ટ : પ્રતાપ નાટક  
 (૧૯૧૭) ૧૩૮.

ચલેન્દ્ર લા મંડ્યા : ત્રણ નાટકો (૧૯૩૨)  
 ૨૯૩; મધુના લગ્ન (૧૯૩૦) ૨૯૩;  
 કિસ્મતગી સિતારો, દિશ્વાલ, અકલનો

ચમન્કાર (૧૯૩૪) ૨૯૩; ૩૩૩, છેલ્લો  
પાવાપીત (૧૯૩૫) ૩૩૫-૩૩૬.

ગુણવંતરાય આચાર્ય : ૩૭૨, અલ્લાબેલી  
(૧૯૪૬) ૩૮૩; જોગમાયા અને શિવાલેખ  
(૧૯૪૯) ૩૮૩.

ગુલાબદાસ બ્રોકર : ૩૭૨, ભૂતાવળ  
(૧૯૬૦) ૪૧૫; ૪૨૬.

ગોવિંદ અમીન : ૨૯૬-૨૯૭, રેડિયમ  
(૧૯૩૭) ૨૯૬; વેણનાદ (૧૯૪૧)  
૨૯૬-૨૯૭; ૨૯૯.

ચન્દ્રવદન મહેતા : ૮, ૧૪, ૧૯, ૪૩,  
૬૪, ૭૭, ૧૬૯, ૧૭૯, ૧૮૪, ૧૯૦,  
૧૯૧, ૨૨૮-૨૬૫; આગગાડી (૧૯૩૪)  
૧૯, ૨૨૮-૨૩૧, ૨૬૧, ૨૬૫; નાગા-  
ભાવા (૧૯૩૭) ૧૯, ૨૩૧-૨૩૩; નર્મદ  
(૧૯૩૭) ૨૩૪-૨૩૬, ૨૬૨; મૂળી સી  
(૧૯૩૭) ૧૯, ૨૩૬-૨૩૭, ૨૩૮, ૨૬૨;  
પ્રેમનું મોતી અને બીજાં નાટકો (૧૯૩૫)  
૨૩૮-૨૩૯, ૨૬૨; અગ્નિ, વરુણ અને  
બીજાં નાટકો ૨૪૦-૨૪૧, ૨૬૨, ૩૭૬;  
અમકાંતની દુકાન, સંતા કુટી (૧૯૩૭) ૨૪૧-  
૨૪૨, ૨૬૨, ૨૭૩; સીતા (૧૯૪૩)  
૨૪૨-૨૪૪, ૨૬૧; ઘરાગુર્જરી (૧૯૪૪)  
૨૦, ૧૧૨, ૨૬૧, ૨૪૪-૨૪૬, ૨૫૪,  
૨૬૨, ૨૬૪; શિખરિણી (૧૯૪૬) ૨૪૬-  
૨૪૯, ૨૬૨, ૨૬૪; પાંજરાપોળ (૧૯૪૭)  
૧૯, ૨૪૯ ૨૫૨, ૨૬૨, ૨૬૪; માગમચત  
(૧૯૫૫) ૧૯, ૨૫૨-૨૫૩, ૨૬૨, ૨૬૪;

સોનાવાટકી (૧૯૫૫) ૧૯, ૨૫૩-૨૫૪,  
૨૬૧, ૨૬૨, ૨૬૪; 'ગર્ભાગર (૧૯૫૩)  
૨૫૪-૨૫૬, ૨૬૨, ૩૪૦; મેના પોપટ  
(૧૯૫૧) ૨૫૬, ૨૫૭-૨૫૮, ૨૬૨;  
'હોહોલિકા (૧૯૫૭) ૧૯, ૪૩, ૨૫૬,  
૨૫૯ ૨૬૦, ૨૬૧, ૨૬૨, ૨૬૩, ૨૬૫;  
કન્યાવિદાય (ધર્મતલા) (૧૯૫૧) ૨૬૧,  
૨૬૨, ૪૦૭-૪૦૮; ૨૬૬, ૨૭૩, ૨૭૪,  
૩૦૨, ૩૧૧, ૩૧૩, ૩૩૯, ૩૭૪,  
૩૭૫ ૩૭૬, ૩૭૭, ૩૭૮, ૩૭૯, ૩૮૦,  
૩૮૫, ૩૮૬, ૩૮૮, ૩૯૨, ૪૦૭-૪૦૮,  
૪૧૧, ૪૨૩, ૪૨૬, ૪૨૭, ૪૨૮.

ચીનુભાઈ પટવા : ૩૭૨.

ચુનીલાલ મડિયા : ૩૧૨, ૩૬૩-૩૬૬;  
'ગદ્ય (૧૯૫૧) ૩૬૩-૩૬૪, ૩૬૬; વિપ-  
વિમોચન (૧૯૫૫) ૩૬૫-૩૬૬; ૩૬૯-૩૭૧,  
૩૭૩, હું ને મારી વધુ (૧૯૪૯) ૩૮૪,  
૩૮૫; ૪૨૬, ૪૨૮.

છોટાલાલ કામદાર તથા પ્રાણીકર  
જેથી : ૪૧૨.

જનુભાઈ છો. મહેતા : ૧૪૪.

'જ્યોતિષ્મયુ' : ગીત ગોવિંદનો ગાયક  
(૧૯૫૨) તથા સંસયો વાલમ અને બીજાં  
નાટકો (૧૯૫૫) ૩૬૨-૩૬૩.

જયમલ્લ પરમાર : ૩૮૮.

જયશંકર 'સુદરી' : ૧૦, ૩૫, ૩૬, ૪૨,  
૪૨૮.

જયંતિ દલાલ : ૧૩, ૫૪, ૬૮, ૩૧૨,  
૩૪૦-૩૪૯, જ્યોતિકા (૧૯૪૧) ૩૧૨,



૩૪૦-૩૪૨; પ્રવેશ બીજે (૧૯૫૦)  
૩૪૨ ૩૪૪, ૩૫૦; ત્રીજે પ્રવેશ (૧૯૫૩)  
૩૪૪ ૩૪૬; ૩૫૫, ૩૬૩, ૩૬૯, ૩૭૧,  
૩૭૩, અવતરણ (૧૯૪૯) ૩૮૪, ૪૨૬,  
૪૨૮.

જ્યોતિ પટેલ : ૨૦, ૩૮૮.

જયન્ત કાકર : ૩૭૨, ૩૮૨-૩૮૩,  
સમદેવ ૪૧૫, ૪૧૭, ૪૨૬, ૪૨૮.

જામન : કૌલેજકન્યા ૩૭૬, ૩૮૧.

જુગતરામ દવે : ૨૭૧-૨૭૨, આપણાં  
ગા. (૧૯૨૭) ૨૭૧; બે મદાનિપેય નાટકો  
(૧૯૩૧) ૨૭૨; પ્રહ્લુલાદ નાટક (૧૯૨૯)  
૨૭૨; રોકડિયો ખેડૂત (૧૯૫૭) ૨૭૨

જેઠાલાલ ચી. સ્વામીનારાયણ : મહારાષ્ટ્ર  
હસ્તીરસિદ્ધ (૧૯૧૫) તથા પરા મી પીરવ  
યાને ભારતનું ગૌરવ (૧૯૨૧) ૧૩૮.

જ્યોતીન્દ્ર દવે : ૩૭૮, ૧૩ અને ટેટા  
(૧૯૫૪) ૪૧૪, ૪૨૭.

ઝવેરચંદ મેઘાણી : (૧૯૯૬ ૧૯૪૭)  
સહો પ્રતાપ (૧૯૨૩) તથા શાહજાદા  
(૧૯૨૭) ૧૩૯; વઠેલા અને બીજા  
નાટિકાઓ (૧૯૩૪) ૨૯૪, ૪૧૧.

ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર યાજ્ઞિક : અભિજ્ઞાન  
ચક્રાન્તલા (૧૯૬૭) ૪૦૭.

ઝઘાભાઈ ધોળશાજી : (૧૯૬૭-૧૯૦૨)  
૫૬ ૫૭, ૩૨૧

ઝઘાલાલ શિવરામ કવિ : દુઃખી સંસાર  
(૧૯૧૫) ૧૪૩.

ઝેલરચંદ માંકડ : ૩૫.

ડી. જી. વ્યાસ : ૫૫.

દલપતરામ કવિ : (૧૯૨૦-૧૯૮૮) ૪૮,  
૭૦, લક્ષ્મી નાટક (૧૯૫૦) ૭૧-૭૩, ૭૪,  
૮૨, ૮૮, ૯૬, ૧૮૭, ૨૬૬, ૩૯૯,  
શ્રી સંભાષણ (૧૯૫૬) ૭૩ ૭૫, ૮૨, ૮૮;  
મિથ્યાભિમાન (૧૯૭૧) ૧૯, ૨૩,  
૮૨-૮૯, ૨૬૬; ૮૦, ૯૬, ૯૯, ૧૦૦,  
૧૮૮, ૪૨૪.

દલપતરામ પ્રાસુજીવન ખખખર :  
'અભિજ્ઞાન ચક્રાન્તલા નાટક' (૧૯૦૧)  
૪૦૬.

દામુભાઈ શુક્લ : ૩૮૮.

દામુ સાગણી : ૨૩.

દિવ્યાનંદ : ૩૨૬-૩૨૭, જાનિની (૧૯૩૫)  
૩૨૬ ૩૨૭; પ્રીતમની ખ્યાસ ૩૨૭;  
ચોથી કોણ (૧૯૩૬) ૩૨૭; ઇશ્વરનું  
ખૂન (૧૯૪૧) ૩૨૭.

દુર્ગેશ શુક્લ : ૨૭૪, ૩૫૬ ૩૫૭,  
પૃથ્વીનાં આંસુ (૧૯૪૨) ૩૫૬ ૩૫૭;  
ઉર્વશી (૧૯૪૪) ૩૯૫-૩૯૬; ૩૭૨,  
૩૭૪, ૪૧૭.

ધનસુખલાલ મહેતા : ૩૭૧-૩૭૨,  
રંગલીલા (૧૯૪૮) ૩૭૭-૩૭૮;  
૩૭૯ ૩૮૧, સરી જનું સુરત (૧૯૪૨)  
૩૭૮ ૩૭૯, અર્વાચીના (૧૯૪૬) ૩૭૯;  
રંગીલા સજ્જા ૩૮૦; ૪૧૭, ૪૨૬, ૪૨૮.

ધનંત્ય ધક્કર : ૪૧૪.

ધીરુબેન પટેલ : ૩૮૮.

ધીરભાઈ ધક્કર . ૬૦, ૧૨૪, ૧૨૬,  
૧૨૮, ૪૨૭

ધૂમકેતુ : (૧૮૯૨-૧૯૬૫) ૨૭૧.

નગીનદાસ પારેખ ૪૧૨

નગીનદાસ માર્યતિયા (૧૮૪૦-૧૯૦૨)  
ગુલાબ નાટક (૧૮૬૨) ૭૦, ૭૫ ૮૧,  
૮૨, ૮૪, ૯૬, ૯૭, ૧૦૮, ૧૮૦,  
૨૨૨, ૨૬૬, ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૩, ૧૦૪,  
૧૧૮, ૧૮૦, ૪૨૯

નર્મદાશક્કર કવિ (૧૮૩૩ ૧૮૮૬) ૪૮,  
૭૦, ૮૨, ૯૨-૯૬, કૃષ્ણાકુમારી (૧૮૬૯),  
દ્રોપદી દર્શન (૧૮૭૮), ચમનનકી દર્શન  
(૧૮૭૬), સાર થાકુતલ (૧૮૮૧) ૯૨ ૯૩,  
૪૦૭, ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૮, ૧૧૮, ૧૨૩,  
૧૪૩, ૨૬૬, ૩૯૧, ૪૦૭, ૪૨૪

નરભેરામ પ્રાણજીવન દલે (કાઠિયાવાડી)  
થાપ તેવા ઘઈએ નો ગામ વચ્ચે રહીએ,  
ચંદ્રમણ (૧૯૦૬) તથા હેમલેટ (૧૯૧૭)  
૪૦૨

નવલચમ પડયા (૧૮૩૬ ૧૮૮૮) ૪૮,  
૮૨, ૯૯-૯૨, ભટ્ટનું ભોપાળું (૧૮૬૭)  
૯૯-૯૦, ૯૪, ૩૯૯, વીરમતી (૧૮૬૯)  
૯૦-૯૨, ૯૬, ૯૯, ૧૦૦, ૩૭૮, ૪૨૪

નંદકુમાર પાઠક ૩૮૮, ૪૨૬, ૪૨૮

નાનાલાલ કવિ (૧૮૬૧-૧૯૪૬) ૧૪,  
૧૯, ૨૩, ૨૪, ૨૬, ૨૭,  
૬૫, ૧૪૨, ૧૪૩, ૧૪૪ ૧૮૯,

ઈન્દુકુમાર (૧૯૦૯, ૧૯૨૭, ૧૯૩૨) ૧૪૫-  
૧૪૯, ૧૫૩, ૧૮૦, ૧૮૨, ૧૮૬, ૧૮૭  
૧૮૯, ૨૬૭, જ્યા જ્યાત (૧૯૧૪) ૨૭,  
૬૫, ૧૪૩, ૧૪૪, ૧૪૯ ૧૫૩, ૧૬૮,  
૧૮૧, ૧૮૨, ૧૮૪, ૧૮૬, ૧૮૭, ૧૮૯,  
૨૬૪, પ્રેમકુંજ (૧૯૨૨) ૧૫૩ ૧૫૫, ૧૫૯,  
જળપ્રેરણા (૧૯૪૩) ૧૫૫ ૧૫૬, ૧૮૧;  
અજીત-અજીતા (૧૯૫૨) ૧૫૬, ૧૫૭-  
૧૫૮, ૨૨૫, ગોપિકા (૧૯૩૫) ૧૫૯ ૬૦,  
ચર્ચાપિ ભરત (૧૯૨૨) ૧૬૦-૬૩, ૧૭૬,  
૧૮૭, જ્યાગીર નૂરજહાન (૧૯૨૮)  
૧૬૩ ૧૬૬, ૧૮૭, ૧૮૮, શાહાનશાહ  
અંકમરશાહ (૧૯૩૦) ૧૬૬ ૧૬૯, ૧૮૭,  
સમિત્રા (૧૯૩૧) ૧૬૯ ૧૭૧, ક્રી  
ડપટેવ (૧૯૫૨) ૧૭૧, ૧૭૬, વિશ્વગીતા  
(૧૯૨૭) ૧૭૨ ૧૭૮, ૧૮૫, ૧૮૯,  
અમરવેલ (૧૯૫૪) ૧૪૪, ૧૭૮ ૧૭૯,  
૨૨૨, ૨૨૪-૨૨૭, ૨૨૮, ૨૩૩, ૩૧૩,  
૩૩૯, ૩૭૪, ૩૯૨; ચક્રતલાનું સભારણું  
(૧૯૨૬) ૪૦૮, ૪૦૯, ૪૨૩

નરુભાઈ દેસાઈ ૪૧૭.

નૃસિંહભગવાન વિભાકર (૧૮૮૮ ૧૯૨૫)  
૬૨, ૬૩, ૬૪, સિદ્ધાર્થકુમાર (૧૯૧૭)  
૧૩૮, ૩૭૪, ૪૨૨

પન્નાલાલ પટેલ. જમાઈચાન (૧૯૫૨)  
૩૬૨

પુરષોત્તમદાસ ત્રીકમદાસ : ન્યાય  
(૧૯૩૧) ૩૨૭, હાથોના દાન (૧૯૩૧)  
૩૨૭, સળીયા પાછળ (૧૯૩૬) ૩૨૭,

પુષ્કર ચંદ્રવાકર : ૩૫૭-૩૫૮, (૫૫૨૫૦)  
પાણેશી (૧૯૪૭) ૩૫૭-૩૫૮, ૧૬ ૩૫૮.

પ્રદ્યુલ્ય ઠાકોર : ૪૧૭.

પ્રભોપ જોશી : ૩૭૨, ૩૮૮.

પ્રદ્યુલ્ય ચં. દીવાનજી : વૈશાલિની  
વનિતા (૧૯૩૮) ૩૩૬; ૩૩૮.

પ્રાગજી ડોસા : ૩૭૨, ૩૮૧ ૩૮૨, ૪૨૬.

પ્રાસુજીવન પાઠક : ૨૭૭, ૪૧૩.

પ્રેમશંકર ભટ્ટ : શ્રીમગલ (૧૯૫૪) ૩૯૬.

ફિરોઝ આદિયા : ૩૭૨.

ફુલચંદભાઈ ઝવેરચંદ ઘાઠ : (૧૯૦૭-  
૧૯૫૬) ૫૮, ૬૦, મુદ્રાપ્રતાપ (૧૯૫૭)  
૪૦૭.

બુલ જોશીપુત્ર : સમાજના શિરોમણિ  
(૧૯૫૩) ૪૧૫.

બયુભાઈ શુક્લ : ૨૭૪, રૂપાં ૩૩૪-૩૩૫;  
૩૩૮, ૩૮૮.

બટભાઈ ઉમરવાડિયા : (૧૯૯૯-૧૯૫૯)  
૧૩, ૨૦, ૧૯૦, ૨૨૮, ૨૬૬, ૨૭૭-૨૮૩,  
બટભાઈનાં નાટકો (૧૯૫૧) ૨૭૮ ૨૮૨;  
૨૮૭ ૨૮૮, ૨૯૯, ૩૦૩, ૩૪૦, ૩૪૯,  
૩૫૫, ૩૭૪, ૪૧૧.

બળદેવ મોલિયા : ૩૮૮.

નળવંતરાય ઠાકોર : (૧૯૬૯-૧૯૫૨)  
૨૬, ૩૧૩, ૩૧૯-૩૨૧, ઉગતી જુવાની  
(૧૯૨૩) ૩૧૯ ૩૨૦, લગ્નમાં બહારથી  
આવા સંગો વિગો (૧૯૨૮) ૩૨૧,

સોવિયેટ નવજુવાની (૧૯૩૬) ૩૨૧;  
૩૩૮, અભિજ્ઞાન ચક્રાન્તયા (૧૯૦૬)  
૪૦૮-૪૦૯.

બા. ઉ. કંધારિયા : ૯૯, ૪૦૬.

બાબુભાઈ વૈદ્ય : ૩૮૮, ૪૧૩.

નિર્મીત ઝવેરી : ૨૦, ૪૧૬.

ભ. હી. ભૂખસુવાળા : ૪૧૪, ૪૧૭.

ભારતીબેન સાયભાઈ : ૩૮૮.

ભાસ્કર વોરા : સખનાં રમકડાં (૧૯૪૦)  
૨૯૭.

મણિલાલ નળુભાઈ દ્વિવેદી : (૧૯૫૮-  
૧૯૯૮) ૯૯, ૧૧૭, ૧૧૮-૧૨૯, કાન્તા  
(૧૯૮૨) ૨૪, ૨૭, ૬૬, ૯૭, ૯૯,  
૧૧૮-૧૨૫, ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૩૫, ૧૩૭,  
૧૪૦, ૧૪૩, ૨૬૬; નૃસિંહાવતાર (૧૯૫૫)  
૬૬, ૧૨૫-૧૨૮; ૧૩૯, ૪૦૬, ઉત્તરસમ  
ચરિત (૧૯૮૩) ૪૦૯; ૪૨૨, ૪૨૩, ૪૨૪.

મનુભાઈ પ્રા. વૈદ્ય : ૪૧૩.

મૂળજી આશ્વાસમ ઓઝા : ૫૫, ૬૫.

મૂળશંકર મૂલાણી : ૫૭, ૫૮, ૫૯, ૬૫,  
૩૨૧.

મો. ક. ગાધી : ૬૫.

ચથવંત પંડ્યા : ૧૯૦, ૨૨૮, ૨૬૭,  
૨૭૨, ઘરદીવડી (૧૯૩૨) ૨૭૩, ૨૭૭,  
૨૮૨, ૨૮૩-૨૮૮; ચરતના ઘોડા (૧૯૪૩)  
૨૮૩-૨૮૪; સ્વજીવન (૧૯૩૬) ૨૮૪-૨૮૬  
મદનમોદિર (૧૯૩૧) ૨૮૬-૨૮૭; ચથવંત  
પંડ્યાનાં બાળનાટકો ૨૮૭, પાંદા પાછળ  
૩૨૧-૩૨૩, અ. સો કુમારી (૧૯૩૧)

૩૨૩-૩૨૪; ૩૩૯, ૩૪૦, ૩૪૯, ૩૫૫,  
૩૭૪, ૪૧૧, ૪૨૬.

યશોધર મહેતા : સ્મૃત્યેશ્વાલ અને બીજાં  
નાટકો (૧૯૪૮) ૩૫૯-૩૬૧; ૩૮૬-૩૮૭,  
મંથાનગો (૧૯૫૧) ૩૮૬; ધિલોબબલ  
(૧૯૫૨) ૩૮૭.

સ્મૃત્યેશ્વાલ ઉદયસમ : (૧૮૩૭-૧૯૨૩)  
૮, ૧૯, ૨૯, ૪૨, ૪૬, હરિશ્ચન્દ્ર ૪૭;  
૪૮, ૬૪, ૭૦, ૯૬, ૯૭, ૯૯, નાટ્ય  
પ્રકાશ (૧૮૯૦) ૧૦૦; ૧૦૦-૧૧૭,  
નયકુમારી વિજય (૧૮૬૪) ૧૦૦-૧૦૫,  
૧૦૬, ૧૦૭, ૧૪૩, ૨૬૬; લલિતાદુઃખદર્શક  
(૧૮૬૬) ૧૦૫-૧૦૮, ૨૨૫; પ્રેમસાગર  
અને ચાતુરમતી (૧૮૭૬) ૧૦૯-૧૧૦;  
નિદાશુગાર નિવેદક રૂપક (૧૯૨૦) ૬૪,  
૧૧૦-૧૧૨, ૪૨૧; લઠિલ વિરહાનાં કૂચ  
કૃત્ય (૧૯૨૩) ૧૧૨-૧૧૪; નળ દમયંતી  
(૧૮૯૩) ૪૭, ૧૧૪; બાણાસુર મદમદન  
(૧૮૭૮) તથા મદાલસા ને ઋતુધ્વજ  
(૧૮૭૮) ૧૧૫-૧૧૬; વૈરનો વાસે વશો  
વારસો (૧૯૨૨) ૧૧૬; ૧૧૮, ૧૪૩,  
૧૪૪, ૩૨૧; નાટ્યકથાસ (૧૯૨૨-૨૩)  
૪૦૩; ૪૦૬, ૪૧૯, ૪૨૧, ૪૨૩, ૪૨૪.

રત્નમણિરાવ ભીમરાવ : સંભવિત  
શુંદરવાલ (૧૯૪૦) ૪૧૩.

રઘુનાથ બક્ષભટ્ટ : ૫૪, ૬૫, ૬૬, ૧૫૩.

સ્મૃતિતરંગ વા. મહેતા : ૫૬.

રમણ ન. પંડિત : ત્રણ નાટકો (૧૯૩૪)  
૨૯૩-૨૯૪.

રમણભાઈ નીલકંઠ : (૧૮૬૮-૧૯૨૮)  
૧૩, ૧૯, ૨૪, ૨૯, ૧૨૯, ૧૩૦-૧૩૮,  
સંઈનો પર્વત (૧૯૧૩) ૧૦૯, ૧૩૦-૧૩૮,  
૧૪૫, ૧૭૭, ૧૭૮, ૧૮૨, ૨૬૪, ૨૬૬,  
૩૭૮, ૪૨૩, ૪૨૪.

રમણલાલ વ. દેસાઈ : (૧૮૯૨-૧૯૫૪)  
૨૭, ૧૩૯, ૨૨૮, ૩૧૩-૩૧૯, સંપ્રકતા  
(૧૯૨૩) ૧૩૯, ૨૬૬, ૩૧૩-૩૧૬; શંકિત  
ઠાકુર (૧૯૨૫) ૩૧૬-૩૧૭; અંજની ૩૧૮;  
૩૨૧, ૩૩૮, ૩૩૯, ૩૪૯-૩૫૫, પરી અને  
સનકુમાર (૧૯૩૮) ૩૪૯-૩૫૦; તપ અને  
રૂપ (૧૯૫૦) ૩૫૦-૩૫૨; મુખ્યોની સૃષ્ટિમાં  
(૧૯૫૨) ૩૫૨-૩૫૩; ઉત્કેશપેલો આત્મા  
(૧૯૫૪) ૩૫૩-૩૫૫; ૩૮૧, ૪૨૨.

રસિકલાલ ચૌકસી : બિન્દુનો કીકો  
(૧૯૫૪) ૪૧૫.

રસિકલાલ છો. પરીખ : ૧૬, ૩૫, મૈના  
ગુજરી ૨૯, ૪૩; શર્વિલક ૨૧૧, ૪૧૯;  
૪૨૭.

રંભાબેન બાંધી: કોઈને કહેશે નહિ (૧૯૫૧)  
૩૬૧; ચેન્નની સમાચાર (૧૯૫૩) ૩૬૧;  
ચક્રમ્ક (૧૯૫૩) ૩૬૧.

રવીન્દ્ર ઠાકોર : ૩૯૭.

સગેન્દ્ર શાહ : ૩૯૭.

સમપ્રસાદ બક્ષી : ૧૫, ૨૩, ૪૨૭.

સમનારાયણ પાઠક : (૧૮૮૭-૧૯૫૫) ૩૮,  
૩૯, ૪૦૪-૪૦૫; કર્ણભાર, ઊરુભાગ,  
બાલચરિત તથા ભગવતગુકીયમ ૪૧૦-

લલિતજી • (૧૮૭૭-૧૮૮૬) સીતાયન  
(૧૮૮૩) ૩૩૬ ૩૩૭

લીના મંગળદાસ : ૬૧૪.

લીલાવતી મુનધી . કુમારદેવી (૧૮૩૦)  
૩૩૩ ૩૩૪; ૩૩૯

વજુભાઈ ટાક • ૩૮૮, નરભંકા (૧૮૫૩)  
૪૧૫

વ્યોમેશ જનાર્દન પાઠકજી જીવતી જુલિયટ  
(૧૮૩૬) ૩૩૧, વલેમી ૧૯, ૩૩૨

વાપજી આશાસયમ ઓગ : (૧૮૫૦-  
૧૮૯૬) : ૫૫ ૫૬

શાંતિલાલ મો શાહ : બળવાખોર (૧૮૩૫)  
૩૨૮, આશાની પાંખે (૧૮૩૯) ૩૨૮.

શિરીષ મહેતા : ૩૯૭

શિવકુમાર જોશી . ૨૨, ૧૮૪, ૩૧૨, ૩૬૩,  
૩૬૬ ૩૭૧, પાંખ વિનાના પારેવાં  
અને બીજા નાટકો (૧૮૫૨) ૩૬૬ ૩૬૭;  
અનંત માધના અને બીજા નાટકો (૧૮૫૫)  
૩૬૮ ૩૬૯, ૩૮૫ ૩૮૬, સુમંગલા ૩૮૫;  
અધારા લેલો (૧૮૫૫) ૩૮૫,

૩૮૮, વિરાજવાણુ (૧૮૫૨) ૪૧૫; ૬૧૬,  
૬૧૯, ૬૨૬.

સનાતન બૂવ : સજીવન (૧૮૩૫)  
૩૩૫; ૩૩૯.

સુધાબેન દેસાઈ ૩૫, ૩૮  
સુરેશ ગાધી . ૩૭૨.

સુદરમૂ . મુચ્છકટિક (૧૮૮૪) ૪૧૦  
હસિત બૂચ. સૂરમગલ (૧૮૫૮) ૩૯૬-  
૩૯૭

હરિલાલ ધ્રુવ • (૧૮૫૬ ૧૮૯૬) ૩૫.

હસા મહેતા : ૩૩૩, હેમલેટ (૧૮૪૨)  
તથા વેનિસનો વેપારી (૧૮૪૪) ૪૦૩, ૪૧૪.

[આ સિવાય કર્તા કૃતિની યાદી ઉતારવાના  
ક્રમાંક પ્રસંગ પડ્યા છે, તે અંગે પૃષ્ઠ  
૬૧, ૬૨, ૯૭, ૨૬૮, ૨૬૯, ૨૭૦,  
૨૭૧, ૨૭૨, ૨૭૩, ૨૭૪, ૩૩૨, ૩૩૩,  
૩૭૨, ૪૦૨, ૪૦૫, ૪૦૬, ૪૦૮, ૪૧૧,  
૪૧૨ તથા ૪૧૮ પણ જોવા]



ધનંજય ઘર : ૪૧૪.

ધીરુભેન પટેલ : ૩૮૮.

ધીરભાઈ ઘર : ૬૦, ૧૨૪, ૧૨૬, ૧૨૮, ૪૨૭.

ધુમકેતુ : (૧૯૯૨-૧૯૬૫) ૨૭૧.

નગીનદાસ પારેખ : ૪૧૨.

નગીનદાસ મારફતિયા : (૧૮૪૦-૧૯૦૨)  
ગુલાબ નાટક (૧૮૬૨) ૭૦, ૭૫-૮૧,  
૮૨, ૮૪, ૮૬, ૮૭, ૧૦૮, ૧૮૦,  
૨૨૨, ૨૬૬, ૮૮, ૧૦૦, ૧૦૩, ૧૦૪,  
૧૧૮, ૧૮૦, ૪૨૯.

નર્મદાસંકર કવિ : (૧૮૩૩-૧૮૮૬) ૪૮,  
૭૦, ૮૨, ૯૨-૯૬, કૃષ્ણાકુમારી (૧૮૬૯),  
દ્રોપદી દર્શન (૧૮૭૮), રામજનકી દર્શન  
(૧૮૭૬), સાર ચાકુંતલ (૧૮૮૧) ૯૨ ૯૩,  
૪૦૭; ૮૮, ૧૦૦, ૧૦૮, ૧૧૮, ૧૨૩,  
૧૪૩, ૨૬૬, ૩૯૧, ૪૦૭, ૪૨૪.

નરભેરામ પ્રાણજીવન દવે (કાઠિયાવાડી) :  
શ્યામ તેવા' થઈઓ' તો ગામ વચ્ચે ચણીઓ,  
ચંદ્રમણ (૧૯૦૬) તથા હેમલેટ (૧૯૧૭)  
૪૦૨.

નવલરામ પંડ્યા : (૧૮૩૬-૧૮૮૮) ૪૮,  
૮૨, ૮૯-૯૨, ભટ્ટનું ભોપાણું (૧૮૬૭)  
૮૯-૯૦, ૮૪, ૩૯૯; વીરમતી (૧૮૬૯)  
૯૦-૯૨; ૮૬, ૮૮, ૧૦૦, ૩૭૮, ૪૨૪.

નંદકુમાર પાઠક : ૩૮૮, ૪૨૬, ૪૨૮.

નાનાલાલ કવિ : (૧૮૬૧-૧૯૪૬) ૧૪,  
૧૯, ૨૩, ૨૪, ૨૬, ૨૭,  
૬૫, ૧૪૨, ૧૪૩, ૧૪૪-૧૮૯,

ઈન્દુકુમાર (૧૯૦૯, ૧૯૨૭, ૧૯૩૨) ૧૪૫-  
૧૪૯, ૧૫૩, ૧૮૦, ૧૮૨, ૧૮૬, ૧૮૭,  
૧૮૯, ૨૬૭; જ્યાં જ્યાં (૧૯૧૪) ૨૭,  
૬૫, ૧૪૩, ૧૪૪, ૧૪૯-૧૫૩, ૧૬૮,  
૧૮૧, ૧૮૨, ૧૮૪, ૧૮૬, ૧૮૭, ૧૮૯,  
૨૬૪; પ્રેમકુંભ (૧૯૨૨) ૧૫૩-૧૫૫, ૧૫૯;  
જગતપ્રેરણા (૧૯૪૩) ૧૫૫-૧૫૬; ૧૮૧;  
અજ્ઞાત-અજ્ઞતા (૧૯૫૨) ૧૫૬, ૧૫૭-  
૧૫૮, ૨૨૪; ગોપિકા (૧૯૩૫) ૧૫૯-૬૦;  
રાજધિ ભરત (૧૯૨૨) ૧૬૦-૬૩, ૧૭૬,  
૧૮૭; જાણીગીર ગૂરજાણન (૧૯૨૮)  
૧૬૩-૧૬૬, ૧૮૭, ૧૮૮; શાહાનશાહ  
અકબરશાહ (૧૯૩૦) ૧૬૬-૧૬૯, ૧૮૭;  
સંપત્તિ (૧૯૩૧) . ૧૬૯-૧૭૧; શ્રી  
હરિવ (૧૯૫૨) ૧૭૧, ૧૭૬; વિશ્વગીતા  
(૧૯૨૭) ૧૭૨-૧૭૮, ૧૮૫, ૧૮૯;  
અમરવેલ (૧૯૫૪) ૧૪૪, ૧૭૮-૧૭૯;  
૨૨૨, ૨૨૪-૨૨૭, ૨૨૮, ૨૩૩, ૩૧૩,  
૩૩૯, ૩૭૪, ૩૯૨; ચકુંતલાનું સંભારણું  
(૧૯૨૬) ૪૦૮, ૪૦૯, ૪૨૩.

નરુભાઈ દેસાઈ : ૪૧૭.

નૃસિંહભગવાન વિભાકર : (૧૮૮૮-૧૯૨૫)  
૬૨, ૬૩, ૬૪, સિદ્ધાંતકુમાર (૧૯૧૭)  
૧૩૮; ૩૭૪, ૪૨૨.

પન્નાલાલ પટેલ : જ્યારે જ્યારે (૧૯૫૨)  
૩૬૨.

પુસ્તોત્તમદાસ ત્રીકમદાસ : નાપ  
(૧૯૩૧) ૩૨૭; છાંયોના દાંત (૧૯૩૧)  
૩૨૭; તળીયા પાછળ (૧૯૩૬) ૩૨૭.

પુષ્કર ચંદરવાકર : ૩૫૭-૩૫૮; (પયરનો  
પાણેથી (૧૯૪૭) ૩૫૭-૩૫૮; ૫૬ ૩૫૮.

પ્રદુલ્લભ ઇકોર : ૪૧૭.

પ્રભોધ જોશી : ૩૭૨, ૩૮૮.

પ્રદુલ્લભ ચં. દીવાનજી : વૈશાલિની  
વનિતા (૧૯૩૮) ૩૩૬; ૩૩૮.

પ્રાગજી ડોસા : ૩૭૨, ૩૮૧-૩૮૨, ૪૨૬.

પ્રાસુજીવન પાઠક : ૨૭૭, ૪૧૩.

પ્રેમશંકર ભટ્ટ : શ્રીમંગલ (૧૯૫૪) ૩૮૬.

ફિરોઝ આંટિયા : ૩૭૨.

ફૂલચંદભાઈ ઝવેરચંદ શાહ : (૧૯૦૭-  
૧૯૫૪) ૫૯, ૬૦, મુદ્રાપ્રતાપ (૧૯૫૭)  
૪૦૭.

ભુલ જોશીપુરા : સમાજના ચિરોમણિ  
(૧૯૫૩) ૪૧૫.

ભયુભાઈ શુક્લ : ૨૭૪, ૩૫૧ ૩૩૪-૩૩૫;  
૩૩૯, ૩૮૮.

બટભાઈ ઉમરવાડિયા : (૧૮૯૯-૧૯૫૯)  
૧૩, ૨૦, ૧૯૦, ૨૨૮, ૨૬૬, ૨૭૭-૨૮૩,  
બટુભાઈનાં નાટકો (૧૯૫૧) ૨૭૮-૨૮૨;  
૨૮૭-૨૮૮, ૨૯૯, ૩૦૩, ૩૪૦, ૩૪૯,  
૩૫૫, ૩૭૪, ૪૧૧.

બળદેવ મોલિયા : ૩૮૮.

નળવંતરાય ઇકોર : (૧૮૬૯-૧૯૫૨)  
૨૬, ૩૧૩, ૩૧૯-૩૨૧, ઉગતી જુવાની  
(૧૯૨૩) ૩૧૯-૩૨૦; લગ્નમાં બદલચર્ચ  
અથવા સંગોગે વિશોગ (૧૯૨૮) ૩૨૧;

સોલિયેટ નવજુવાની (૧૯૩૬) ૩૨૧;  
૩૩૯; અભિજ્ઞાન ચક્રાન્તલા (૧૯૦૬)  
૪૦૮-૪૦૯.

બા. ઉ. કંધારિયા : ૯૯, ૪૦૬.

બાબુભાઈ વેદ : ૩૮૮, ૪૧૩.

બિપીન ઝવેરી : ૨૦, ૪૧૬.

ભ. ડી. ભૂખસુવાળા : ૪૧૪, ૪૧૭.

ભારતીબેન સાયભાઈ : ૩૮૮.

ભાસ્કર વોરા : સખનાં રમકડાં (૧૯૪૦)  
૨૯૭.

મણિલાલ નભુભાઈ દુવેદી : (૧૮૫૮-  
૧૮૯૮) ૯૯, ૧૧૭, ૧૧૮-૧૨૯, કાન્તા  
(૧૮૮૨) ૨૪, ૨૭, ૬૬, ૯૭, ૯૯,  
૧૧૮-૧૨૫, ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૩૫, ૧૩૭,  
૧૪૦, ૧૪૩, ૨૬૬; નૃસિંહાવતાર (૧૯૫૫)  
૬૬, ૧૨૫-૧૨૮; ૧૩૯, ૪૦૬, ઉત્તરસમ  
ચરિત્ર (૧૮૮૩) ૪૦૯; ૪૨૨, ૪૨૩, ૪૨૪.

મનુભાઈ પ્રા. વેદ : ૪૧૩.

મૂળજી આશ્વારામ ઓઝા : ૫૫, ૬૫.

મૂળશંકર મૂલાણી : ૫૭, ૫૮, ૫૯, ૬૫,  
૩૨૧.

મો. ક. ગાંધી : ૬૫.

યશવંત ખંડયા : ૧૯૦, ૨૨૮, ૨૬૭,  
૨૭૨, ઘરદીવણી (૧૯૩૨) ૨૭૩, ૨૭૭,  
૨૮૨, ૨૮૩-૨૮૮; ઘરતના ઘોડા (૧૯૪૩)  
૨૮૩-૨૮૪; સ્વજીવન (૧૯૩૬) ૨૮૪-૨૮૬  
મદનમોહર (૧૯૩૧) ૨૮૬-૨૮૭; યશવંત  
ખંડયાનાં બાળનાટકો ૨૮૭; પડદા પાછળ  
૩૨૧-૩૨૩; અ. સી. કુમારી (૧૯૩૧)

૩૨૩-૩૨૪; ૩૩૯, ૩૪૦, ૩૪૯, ૩૫૫,  
૩૭૪, ૪૧૧, ૪૨૬.

યશોધર મહેતા : રસુછોડલાલ અને બીજાં  
નાટકો (૧૯૪૮) ૩૫૯-૩૬૧; ૩૮૬-૩૮૭,  
મંથોજાંજો (૧૯૫૧) ૩૮૬; ધેલાબળલ  
(૧૯૫૨) ૩૮૭.

રસુછોડભાઈ હિદયરામ : (૧૮૩૭-૧૯૨૩)  
૮, ૧૯, ૨૯, ૪૨, ૪૬, હરિમન્દ્ર ૪૭;  
૪૮, ૬૪, ૭૦, ૯૬, ૯૭, ૯૯, નાટ્ય  
પ્રકાશ (૧૮૯૦) ૧૦૦; ૧૦૦-૧૧૭,  
જ્યકુમારી વિજય (૧૮૬૪) ૧૦૦-૧૦૫,  
૧૦૬, ૧૦૭, ૧૪૩, ૨૬૬; લલિતા કુન્દાદર્શક  
(૧૮૬૬) ૧૦૫-૧૦૮, ૨૨૫; પ્રેમસાગર  
અને ચાતુરમતી (૧૮૭૬) ૧૦૯-૧૧૦;  
નિદાશુન્ગાર નિષેધક રૂપક (૧૯૨૦) ૬૪,  
૧૧૦-૧૧૨, ૪૨૧; વંદેલ વિરહાનાં કૂડાં  
કૃત્ય (૧૯૨૩) ૧૧૨-૧૧૪, તળ દમયંતી  
(૧૮૯૩) ૪૭, ૧૧૪; બાણાસુર મદમદન  
(૧૮૭૮) તથા મદાવસા ને ઋતુધ્વજ  
(૧૮૭૮) ૧૧૫-૧૧૬; લેરનો વાસે વરયો  
વારસો (૧૯૨૨) ૧૧૬; ૧૧૮, ૧૪૩,  
૧૪૪, ૩૨૧; નાટ્યકથારસ (૧૯૨૨-૨૩)  
૪૦૩; ૪૦૬, ૪૧૯, ૪૨૧, ૪૨૩, ૪૨૪.

રત્નમણિરાવ ભીમરાવ : સંભવિત  
સુંદરલાલ (૧૯૪૦) ૪૧૩.

રઘુનાથ બહાભટ્ટ : ૫૪, ૬૫, ૬૬, ૧૫૩.

રસુજિતરામ વા. મહેતા : ૫૬.

રમણ ન. વકીલ : ત્રણ નાટકો (૧૯૩૪)  
૨૯૩-૨૯૪.

રમણભાઈ નીલકંઠ : (૧૮૬૮-૧૯૨૮)  
૧૩, ૧૯, ૨૪, ૨૯, ૧૨૯, ૧૩૦-૧૩૮,  
સાઈનો પર્વત (૧૯૧૩) ૧૦૯, ૧૩૦-૧૩૮,  
૧૪૫, ૧૭૭, ૧૭૮, ૧૮૨, ૨૬૪, ૨૬૬,  
૩૭૮, ૪૨૩, ૪૨૪.

રમણલાલ વ. દેસાઈ : (૧૮૯૨-૧૯૫૪)  
૨૭, ૧૩૯, ૨૨૮, ૩૧૩-૩૧૯, સંયુક્તા  
(૧૯૨૩) ૧૩૯, ૨૬૬, ૩૧૩-૩૧૬; શક્તિ  
હૃદય (૧૯૨૫) ૩૧૬-૩૧૭; અંજની ૩૧૮;  
૩૨૧, ૩૩૮, ૩૩૯, ૩૪૯-૩૫૫, પરી અને  
ચન્દ્રકુમાર (૧૯૩૮) ૩૪૯-૩૫૦; તપ અને  
રૂપ (૧૯૫૦) ૩૫૦-૩૫૨; મુખ્યોની સૃષ્ટિમાં  
(૧૯૫૨) ૩૫૨-૩૫૩; ઉદયેશવેલો આત્મા  
(૧૯૫૪) ૩૫૩-૩૫૫; ૩૮૧, ૪૨૨.

રસિકલાલ ચોકસી : બિન્દુનો કીકો  
(૧૯૫૪) ૪૧૫.

રસિકલાલ દો. પરીખ : ૧૬, ૩૫, મેના  
ગુર્જરી ૨૯, ૪૩; શાંતિક ૨૧૧, ૪૧૯;  
૪૨૭.

રંભાબેન ગાંધી : કોઈને કહેશે નહિ (૧૯૫૧)  
૩૬૧; ચેજની સમાવણી (૧૯૫૩) ૩૬૧;  
ચક્રમક (૧૯૫૩) ૩૬૧.

રવીન્દ્ર દાકોર : ૩૯૭.

રજોન્દ્ર શાહ : ૩૯૭.

રામપ્રસાદ બક્ષી : ૧૫, ૨૩, ૪૨૭.

રામનારાયણ પાઠક : (૧૮૮૭-૧૯૫૫) ૩૮,  
૩૯, ૪૦૪-૪૦૫; કર્ણભાર, ઊરુભંગ,  
બાલચરિત તથા ભગવતજીયમ ૪૧૦-



લલિતજી : (૧૮૭૭-૧૮૪૬) સીતાયન  
(૧૮૪૩) ૩૩૬-૩૩૭.

લીના મંગળદાસ : ૪૧૪.

લીલાવતી મુનશી : કુમારદેવી (૧૮૩૦)  
૩૩૩-૩૩૪; ૩૩૯.

વજુભાઈ ટાંક : ૩૮૮, નરભંકા (૧૮૫૩)  
૪૧૫.

વ્યોમેશ જનાર્દન પાઠકજી : જીવની ભુવિષ્યટ  
(૧૮૩૬) ૩૩૧; વહેમી ૧૯, ૩૩૨.

વાયજી આશાસમ ઓઝા : (૧૮૫૦-  
૧૮૯૬) : ૫૫-૫૬.

શાંતિલાલ મો. શાહ : બળવાખોર (૧૮૩૫)  
૩૨૮; આઘાની પાંખે (૧૮૩૯) ૩૨૮.

શિરીષ મહેતા : ૩૯૭.

શિવકુમાર જોશી : ૨૨, ૧૮૪, ૩૧૨, ૩૬૩,  
૩૬૬-૩૭૧, પાંખ વિનાનાં પારેવાં અને બીજાં  
નાટકો (૧૮૫૨) ૩૬૬-૩૬૭; અનંત સાધના અને  
બીજાં નાટકો (૧૮૫૫) ૩૬૮-૩૬૯; ૩૮૫-૩૮૬,  
સુમંગલા ૩૮૫; અપારા લેલો (૧૮૫૫) ૩૮૫;

૩૮૮, વિરાજવણુ (૧૮૫૨) ૪૧૫; ૪૧૬,  
૪૧૯, ૪૨૬.

સનાતન બૂચ : સંજીવન (૧૮૩૫)  
૩૩૫; ૩૩૯.

સુધાબેન દેસાઈ : ૩૫, ૩૮.

સુરેશ ગાંધી : ૩૭૨.

સુંદરમૂ : મુચ્છકટિક (૧૮૪૪) ૪૧૦.  
હસિત બૂચ : સૂરમંગલ (૧૮૫૮) ૩૯૬-  
૩૯૭.

હરિલાલ ધ્રુવ : (૧૮૫૬-૧૮૯૬) ૩૫.

હંસા મહેતા : ૩૩૩, હેમલેટ (૧૮૪૨)  
તથા વેનિસનો વેપારી (૧૮૪૪) ૪૦૩, ૪૧૪.

[આ સિવાય કર્તા કૃતિની યાદી ઉતારવાના  
ક્રમાંક પ્રસંગ પડ્યા છે; તે અંગે પૃષ્ઠ  
૬૧, ૬૨, ૯૭, ૨૬૮, ૨૬૯, ૨૭૦,  
૨૭૧, ૨૭૨, ૨૭૩, ૨૭૪, ૩૩૨, ૩૩૩,  
૩૭૨, ૪૦૨, ૪૦૫, ૪૦૬, ૪૦૮, ૪૧૧,  
૪૧૨ તથા ૪૧૮ પસુ જોવાં.]